

# كتاب

١٢٩

صبحي الشاروني

## الفن التأثري







١٢٩

حَقَائِد

رئيس التحرير أنيس منصور

صبحي الشاروني

# الفن التأثري

دار المعارف



## الفن التأثري

L'Impressionnisme

في عام ١٩٧٤ احتفلت فرنسا بالعيد المئوي للمدرسة «التأثرية» في الفن . . فأقامت في القصر الكبير (جران باليه) في باريس معرضاً شاملاً لأعمال الفنانين الذين شاركوا في تأسيس «التأثرية» والذين اتبعوا أسلوبها في رسمهم ، واستمر هذا المعرض لمدة أربعة أشهر متتالية .

وفي مارس ١٩٧٥ أقامت الهيئة العامة للفنون والآداب بمصر ، بالاشتراك مع السفارة الفرنسية بالقاهرة «معرض الذكرى المئوية للتأثرية» بالمقر الحالي لمتحف «محمد محمود خليل وزوجته» بالزمالك ، حيث عرضت لوحات الفنانين التأثيريين الفرنسيين التي تضمها المتاحف المصرية ، بالإضافة إلى صور فوتوغرافية لأهم الأعمال التي عرضت في المعرض السابق بباريس ، مع عروض للشرائح الملونة ( Slides ) ، والأفلام التسجيلية عن رواد التأثرية ، احتفالاً بهذه المناسبة .

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة التأثرية إلى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين يوم ١٥ من أبريل عام ١٨٧٤ بإقامة معرض خاص لأعمالهم

التي رفضتها اللجان الحكومية الرسمية ، ومنعت عرضها في «صالون» باريس الذي يقام سنوياً . فاختار هؤلاء المرفوضون ستوديو المصور الفوتوغرافي «نادار» لإقامة معرضهم في مواجهة معرض «الصالون» الرسمي . وقد شارك في هذا الحدث ٣٠ فناناً من بينهم من يوصفون اليوم بأنهم «رواد» أو «من أساتذة الفن» ، وتصل أثمان لوحاتهم - عند عرض إحداها في أي مزاد - إلى أرقام خيالية . . . أمثال «ديجا» و«سيزان» و«مونييه» و«بيسارو» و«رينوار» و«سيسلي» و«بيرت موريزوت» ، وهؤلاء ممن تتسابق المتاحف العالمية اليوم إلى اقتناء لوحاتهم ، كما ينشط المزيفون في تقليدها .

ولكن هؤلاء «المرفوضين» لم يطلقوا على أنفسهم في البداية أي اسم . عندما أقاموا معرضهم الأول ، وقد زاره عدد كبير من الجمهور والفنانين والنقاد مقابل رسم الدخول ومقداره «فرنك واحد» . فبعضهم لم تعجبه اللوحات ، وبعض ثان سخر منها ، ولكن غالبية الجمهور شاهد الصور واستمتع بها . أما نقاد الفن فقد هاجموا الأعمال الفنية التي ضمها المعرض وسفهوها ، وكان نصيب الفنان «سيزان» من هذا الهجوم كبيراً . . . إلا أن لوحة الفنان «مونييه» التي كان عنوانها «تأثر - شروق الشمس» هي التي أعطت الجماعة اسمها ، لأنها جعلت الصحفي «ليروي» ، ناقد مجلة «شاريفارييه» الهزلية ، يستخدم المقطع الأول من هذا العنوان ومشتقاته في التهكم على اللوحة - تأثر ، يؤثر ، فهو مؤثر ،

تأثيراً . . . وفي نهاية مقاله الهجومي أطلق على المعرض اسم «معرض التأثيرين» . . . بعد ذلك اعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلقوا على أنفسهم اسم «جماعة التأثيرين» . وصار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها .

### هل نشأت التأثيرية في فرنسا ؟

لم تعترف فرنسا بفنانيتها «التأثيرين» إلا بعد أكثر من ربع قرن من قيام جماعتهم ، وبعد أكثر من عشر سنوات على تفرقها . . . وبرغم هذا الموقف القديم ، فإنها تقدم أعمالهم اليوم في مبنى خاص هو متحف «جى دى بوم» الذى يتبع إدارياً متحف «الوفر» بباريس . . . وهى التى تحتفل في مهرجان كبير بالذكرى المئوية لمعرضهم الأول .

وقد نشر «فرانسيس جوردان» تحت عنوان «عشرون عاماً من الفن العظيم ، أو دروس في الحماقة» مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم الحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها ، ولم يحصلوا على أى جوائز ، ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء : «ديجا» و«سيسلى» و«بيسارو» و«ماتيس» و«جورج روو» و«دوفى» و«سيزان» و«مونيه» و«رينوار» و«روسو» و«جوجان» و«تولوزلوتريك» و«بونار» . هؤلاء هم الذين عاش فنههم بعد عصرهم ، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين «الأكاديميين» .



أصحاب الحظوة والرعاية والجوائز - لا تعدو أن تكون أكداً من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم . فبينها لوحات تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة ولكن من طراز متخلف ، إذ تمثل جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعماً أملس كالبلوطة ، ووجوهاً لشخصيات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم ، ورجالا وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس الشعر والأدب من فتيات ملهى « المولان روج » ، وهوريات خجولات ، وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل ! !

كما يذكر تاريخ الفن أن هناك صيحة تشبه صيحات الحرب أطلقت عام ١٨٩٣ - أي بعد ١٩ عاماً من قيام جماعة التأثيرين - تقول : « لا بد من تدهور خلقى عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ . . . ! ! » .

وكان صاحب هذه الصيحة عضواً من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة ويدعى « جيروم » ، وكان هدفه هو إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة هائلة أوصى بها رجل ثرى يسمى « كايوت » . وكانت التركة تتكون من ٦٥ لوحة من إنتاج الحركة التأثرية ، وكان الرجل الغنى قد حرص على شراء أعمالها قبل وفاته . . .

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلاً ، قبل أن تصدر قرارها في أمر



هذه الهدية ، وأخيراً استقر قرارها على قبول ٤٠ لوحة فقط من الخمس والستين التي تتكون منها التركة ، وكان من بين اللوحات المرفوضة أعمال للفنانين «سيزان» و«مونييه» و«مانيه» و«بيسارو» و«رينوار» و«سيسلي» . . . وهذه اللوحات الخمس والعشرون التي رفضت تقدر قيمتها اليوم بملايين الجنيهات .

ويقول مؤرخ الفن «ج . ريولد» الأمريكي في كتابه عن تاريخ «الفن التأثري» : إن الفنانين الفرنسيين العباقرة في فرنسا قد تعرضوا خلال الفترة التالية لعام ١٨٧٠ لهجوم عنيف شرس من الصحافة الفرنسية الفاسدة والخائفة . . وقد انتقلت عدوى هذه الحملة إلى أمريكا ، فوصفت إحدى الصحف التي تصدر في الولايات المتحدة ، لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها التأثريون بأنها : «شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء» . . . !

وقد نتج عن هذا الاضطهاد أن اتجه معظم التأثريين إلى الهجرة بعيداً عن باريس وإلى خارج فرنسا في وقت من الأوقات . . الفنان «مونييه» سافر إلى إسبانيا . . و «بيسارو» إلى إنجلترا ، و«رينوار» إلى الجزائر ، و«سيسلي» و «مونييه» إلى هولندا وإيطاليا وإنجلترا ثم إسكتلندا ، و«ديجا» إلى نيو أورليانز ، و«جوجان» إلى تاهيتي ، حتى «سيزان» اعتكف فترات طويلة في ضاحية «بروفانس» . . . وهكذا . . .

ومع هذا فقد استطاع الفن الفرنسي أن يحتل معظم صفحات تاريخ

الفن الحديث من بداية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين .  
وقد تمكنت الدعاية الواسعة ، متضامنة مع حماس ونشاط الفنانين  
الفرنسيين ثم الفنانين غير الفرنسيين من « مدرسة باريس الفنية » ، من أن  
يفرضوا أفكارهم حول الفن ، وأساليبهم في الرسم ، كقادة ورواد ، على  
حين لم يتمكن فنانون الدول الأوربية الأخرى - إلا في حالات قليلة - من  
أن يبتدعوا جديداً وأن يضيفوا فصولاً محدودة إلى تاريخ الفن الحديث .

### الفن الذى ثار عليه التأثيرون :

عندما انطلقت الثورة الفرنسية كان رسام البلاط الملكى  
يدعى « لويس دافيد » ، وكان مولعاً بالآثار الفنية القديمة التى تركها  
الإغريق والرومان والتى تعرف باسم « الفن الكلاسيكى » . . هذا الفنان  
شارك فى الثورة الفرنسية ، وكان صديقاً « لروبسبير » خطيب الثورة ، وقد  
انتخب فى الجمعية الوطنية وأشرف على أكاديمية الفنون ، ففرض أسلوبه  
على تلاميذه باعتباره الأسلوب المعبر عن روح الثورة الفرنسية ، وأطلق  
على هذا الأسلوب اسم « الكلاسيكية الجديدة » . وقد فرض هذا النوع  
من الفن - باعتباره الفن الرسمى - على النشاط التشكيلى فى فرنسا حتى  
نهاية القرن التاسع عشر ، وكان أتباعه هم الذين يتولون المناصب  
ويحاربون كل تجديد ، من خلال مجموعة من القواعد الصارمة والمقاييس  
والمواصفات التى وضعوها ولا تقبل المناقشة أو التطوير . . ويمكن



لوحة رقم ( ١ )

لوحة من رسم الفنان «جاك لويس دافيد» عام ١٨٠٠  
موضوعها : «نابليون في معركة سان برنار الكبرى»  
وهي نموذج لفن «الكلاسيكية الجديدة»



تلخيصها فيما يلي :

- ١- نبل الموضوع . . الذي يتناول عادة موقفاً أسطورياً أو يصور الآلهة الإغريقين أو الأبطال القدامى ، أو الملوك ، أو المواقف الدينية ، وفي غير هذه الحالات يكون الموضوع خيالياً أو غريباً من بلاد الشرق البعيد - مثلاً . ولكن الواقع الفرنسي وحياة الناس العاديين البسطاء تمثل خروجاً صارخاً على نبل الموضوع الكلاسيكي وهيئته .
- ٢- انتفاء الجانب العاطفي . . فالكلاسيكية الجديدة كالكلاسيكية القديمة يجب ألا تظهر العواطف والانفعالات العنيفة ، ولا يجوز أن تظهر الوجوه وعليها تعبيرات الخوف أو الفرح أو الجزع أو النشوة ، وإنما لابد أن تكون رصينة وقورا هادئة مهما يكن تعبير الأجسام عنيفة كما في مشاهد الحرب . . . ويمنع تصوير مشاهد العنف أو القتل أو الحب خلال الفعل ، بل عندما يهم البطل بطعن عدوه أو بعد أن يفرغ من ذلك بشرط ألا تظهر ذراعاً مبتورة أو رأس مفصول عن الجسد وما إلى ذلك . . .
- ٣- مثالية الهدف . . بحيث تعبر الأعمال الفنية عن الجلال أو الجمال أو العظمة ، وفي سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتى تبدو مثالية ، وقد اتخذوا من مقياس جسم الإنسان الرياضي المتمثل في التماثيل الإغريقية والرومانية مثلاً أعلى للجمال والقوة .
- ٤- من ناحية طريقة الرسم لابد من الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسي . . التي تجعل الأشياء والأشخاص مرتبة في الصورة بعضها وراء

بعض بمنطق سليم ، فيظهر الكبير في المقدمة والصغير في الخلفية وتتجمع الخطوط المحددة للمباني في نقطة زوال عند الأفق . . . وهكذا . . .

٥- الالتزام بالتظليل الذي يعطى الأجسام استدارتها وكتلتها ، وذلك من خلال مصدر ضوئي محدد يدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين عادة ، بزاوية قدرها ٤٥ درجة ، فيضيء نصف الأشكال ويلقي ظلاً معتماً على نصفها الآخر . . ويتم التظليل بالدرجات الداكنة من نفس اللون ، فثنيات الرداء الأحمر تظهر من خلال ظلال يمتزج فيها الأسود (أى القار أو السيبيا) بالأحمر وهكذا . . .

٦- الاهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتي . . فلا بد من أن يكون الفنان بارعاً في الرسم بالخطوط باعتباره أساس الفن ، أما الألوان فهي أمر ثانوى في الدرجة الثانية من الأهمية ، على حين الخطوط المحددة للأشخاص والأشكال يجب أن تكون رصينة واضحة واثقة ، فهي التي يقوم عليها الفن وأى خلل فيها يدل على أن الفنان لم يتخط مرحلة التعليم بعد .

٧- الالتزام بالمنظر المغلق . . وهو يبدو بوضوح في التصوير الكلاسيكى للمناظر الطبيعية ، حيث يتحتم احترام خطوط الرسم المحدد للأشكال والعناصر في العمل الفنى ، على أن تظهر هذه العناصر برمتها كاملة داخل إطار الصورة ، ولا ينجنى جزء من شجرة أو سحابة في السماء أو أى عنصر مهما يكن ثانوياً ، إلا طبقاً لمتطلبات التكوين الخطى الذى

يكون مجتمعاً كله داخل الإطار. حتى إذا افترضنا أننا نزعنا إطار اللوحة لتظهر من خلفه ومن بعده العناصر المجاورة لمحتويات الصورة ، فإن أوضاع الأشكال الداخلة في تكوين اللوحة هي التي توحى للمشاهد بالأمكان التي يجب أن يوضع عندها الإطار ليكون المشهد متكاملاً جمالياً . . . . .  
 . . . وتستمر القيود والتقاليد التي تتناول أدق التفاصيل حتى تصل إلى تحديد مجموعة الألوان التي تستخدم في التصوير وطريقة وضعها على اللوحة ، وأياً يجوز استخدامها في مقدمة اللوحة وأياً الذي يستخدم في خلفيتها ، ثم طرق توزيع العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية . . وما إلى ذلك . . .

\* \* \* \*

هذه هي أهم القواعد والقيود التي تفرضها « الكلاسيكية الجديدة » على أتباعها وتلزمهم تطبيقها ، وكان للفن عرش شيده « دافيد » وقد اعتلاه من بعده « جرو » ثم « آنجر » الذي كان يؤمن بالخط إيماناً راسخاً ويعتبره قادراً وحده على إعطاء الإحساس بالاستدارة والحجم دون إفراط في التظليل أو التلوين ، وقد رسم لوحات عدة تثبت وجهة نظره ، ولكن دكتاتورية « أكاديمية الفنون الجميلة » وتعت أعضاءها ، كانا كفيلين بدفع الفنانين المعارضين إلى إثارة أكبر ضجيج ممكن ضدها لكي يسترعوا الأنظار إلى فهم ويثبتوا للجماهير - المتابعة بحماس وشغف لما يدور في المجال الفني - أن مذاهبهم





لوحة رقم (٢)

لوحة «الحمام التركي» رسمها الفنان جان دومينيك انجر «عام ١٨٦٣ وهي نموذج لفكرة سيادة الخطوط في الرسم عند زعيم الكلاسيكية الجديدة



لوحة رقم (٣)

لوحة «فانتازيا عربية» رسمها الفنان «يوجين ديلاكروا» عام ١٨٢٣ .. وهي نموذج للفن «الرومانتيكي»

الفنية الجديدة أقدر على التعبير عن روح العصر من فن «دافيد» و«آنجر».

بدأت الثورة على «الكلاسيكية الجديدة». في شكل «الرومانتيكية» التي استبدلت «بنبل الموضوع الكلاسيكي» الاتجاه إلى أحداث الواقع النابضة بالحياة، وبدلاً من الآلهة والأبطال القدامى صورت الأبطال المعاصرين. . . وبدلاً من انتفاء الجانب العاطفي اهتمت بالتعبير عن العواطف المتأججة، وأصبحت الحركات أشد عنفاً والأبطال أعظم بطولة والأشرار أشد فتكاً والنساء أروع فتنة وجالاً. . . إنها المدرسة التي تبالغ في إظهار العواطف والمواقف.

وفيما يتعلق بالشكل فقد استبدلت بصرامة الخطوط ورصانة الألوان الألوان الزاهية الواقعية. . . ووضعت اللون في مرتبة تعلو على الخط وتزيد عنه في القيمة.

وقد تزعم هذه الثورة الأولى الفنان «جيركو»، فهاجمه المهيمتون على أمور الفن وضيقوا عليه الخناق حتى أجبروه على إعلان اعتزاله الرسم، والهجرة إلى إنجلترا التي عاش فيها بضع سنوات، ولكن «الرومانتيكية» وجدت من حمل مشعلها بعده، وسار بها إلى الأمام أشواطاً، وهو الفنان العظيم «يوجين ديلاكروا» الذي جعل اللون أدواته المباشرة في خلق الشكل الفني، واختار بطولات من أحداث عصره أو من عصور قريبة، فكانت لوحاته تكتظ بالحياة الزاخرة بالألوان.

والأشخاص ، وتمتلي بالحركة والعواطف .

أما الثورة الثانية على « الكلاسيكية الجديدة » فقد اتخذت شكل « الواقعية » التي بدأها الفنان « جوستاف كورييه » ( ١٨١٩ - ١٨٧٧ ) و « كوروه » . ثم سار بها إلى الأمام « إدوار مانيه » ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ) . اتجه « كورييه » إلى الابتعاد عن جهامة « الكلاسيكية الجديدة » ونحشونتها وتعاليتها ، وفي نفس الوقت أسقط من لوحاته « الحدوثة » أو القصة أو الحكاية أو البطولات ، التي كانت موضوعاً أساسياً عند من سبقه من الفنانين ، فكان يصور المشاهد الواقعية البسيطة من الحياة اليومية ، بلا بطولات أو انفعالات أو مبالغات درامية ، ومن لوحاته المشهورة واحدة تصور « جنازة في قرية » وأخرى تصور « مرسوم الفنان » بمن فيه من أصدقاء « وموديلات » . . . . . إن هذا الاتجاه الواقعي الذي استفاد بألوان الرومانتيكيين القوية وانتقل بالموضوع إلى الواقعية ، قد أثار الفنانين الرسميين ونقاد الفن والحكام ، واستنفر الإمبراطور نابليون الثالث إلى الحد الذي جعله يمزق إحدى لوحات « كورييه » عندما ضربها بسوطه في أحد المعارض لشدة امتعاضه منها .

وكان كورييه - الذي عمل بالسياسة أيضاً - يضع فنه في خدمة « الديمقراطية » في مواجهة « الأرستقراطية » الكلاسيكية ببلاغتها وحذلقتها ، ويعارض مبالغات الرومانتيكية بتحويلها وميلودراميتها .



أما «إدوارد مانيه» فقد سار في نفس الاتجاه الواقعي مصوراً حياة الأرستقراطية الفرنسية وتبذلها ، ومن أشهر لوحاته «الغداء على العشب» التي تصور سيدتين بالملابس الكاملة للرجال في ذلك العصر ، مع امرأتين عاريتين على العشب وسط الأشجار ، يتجاذبون أطراف الحديث . وقد اعتبرها الرسميون «لوحة وقحة» ووصفها الإمبراطور «بالفحش والتهتك» . وفي لوحة «أولمبيا» يصور إحدى بنات الليل في الحياة الباريسية ترقد عارية على حين تحمل إليها خادمتها باقة من الزهور عليها بطاقة إهداء من أحد عشاقها الأرستقراطيين بالطبع . . وقد بلغ من حدة الاستنكار لهذه اللوحة الأخيرة ، أن اضطرت الحكومة إلى تعيين حراسة مشددة عليها عند عرضها في «الصالون» عام ١٨٦٥ ، لحمايتها من المتزمتين الذين عزموا على تدميرها .

وهكذا اتجهت الواقعية إلى تصوير الفقراء وعامة الشعب في واقعهم البسيط ، عند «كورييه» . وإلى تصوير الأرستقراطية بعد تعريتها من الزيف ، عند «إدوارد مانيه» . .

ومن ناحية التشكيل ، فقد غير «مانيه» من طريقة الإضاءة عند الكلاسيكيين ، بأن راح يضيء معظم الأشكال والوجوه من الأمام ، دون التقيد بمصدر ضوئي محدد ، الأمر الذي جعل الأشكال تبدو مسطحة بدون تجسيم ، وجعل المشاهد يحس في لوحاته إضاءة ذاتية نابعة من الأجسام وليست ساقطة عليها من الخارج . . وكان «مانيه» قد

توصل إلى هذه الطريقة متأثراً بالفن الياباني الذي شاهده الفرنسيون في ذلك الوقت لأول مرة .

ويعتبر فن « إدوار مانيه » حلقة الاتصال بين « الفن الواقعي » و « الفن التأثري » وقد شارك في نشاط التأثرين وجرب أسلوبهم في الرسم والتلوين في عدد من اللوحات في أواخر حياته .

## ما قبل التأثرية

إن النظرة الشاملة إلى الأعمال الفنية الأوربية خلال القرن التاسع عشر في تسلسلها ، تجعلنا نكشف بسهولة أن « الفن التأثري » في بداياته الأولى قد ظهر في إنجلترا ، قبل قيام جماعة « التأثريين » بنصف قرن أو أكثر . ويذكر تاريخ الفن في بعض المواقع أن عدداً كبيراً من الفنانين الفرنسيين الذين تمردوا على الفن الرسمي ، قد سافروا إلى لندن خصيصاً لكي يشاهدوا لوحات طلائع الفن التأثري الذي توصلوا إلى معظم خصائصه قبل أن يضع له الفرنسيون أسس نظرية وفق قواعد علمية ثابتة . كان الفنانان الإنجليزيان « جون كونستابل » و « تيرنر » هما اللذان اتجها إلى رسم المناظر الطبيعية ، وكانا أول من جعلها موضوعاً مستقلاً في اللوحات الفنية بعد أن كانت تستخدم كخلفيات للموضوعات الكلاسيكية ، وإذا رسمت مستقلة كانت تبدو زخرفية أقرب إلى الديكور المسرحي .

جون كونستابل

ولعل جون كونستابل ( ١٧٧٦ - ١٨٣٧ ) هو أهمها وأعماقها أثراً



على الفنانين الفرنسيين ، ولهذا ستابع أسلوبه وإضافاته إلى فن التصوير كأوضح نموذج «لبداية التأثرية» أو «ما قبل التأثرية» أو كرائد لمدرسة «الخروج إلى الطبيعة» . برغم أنه يوضع عادة ضمن الرومانتيكيين لأنه عاش في عصرهم .

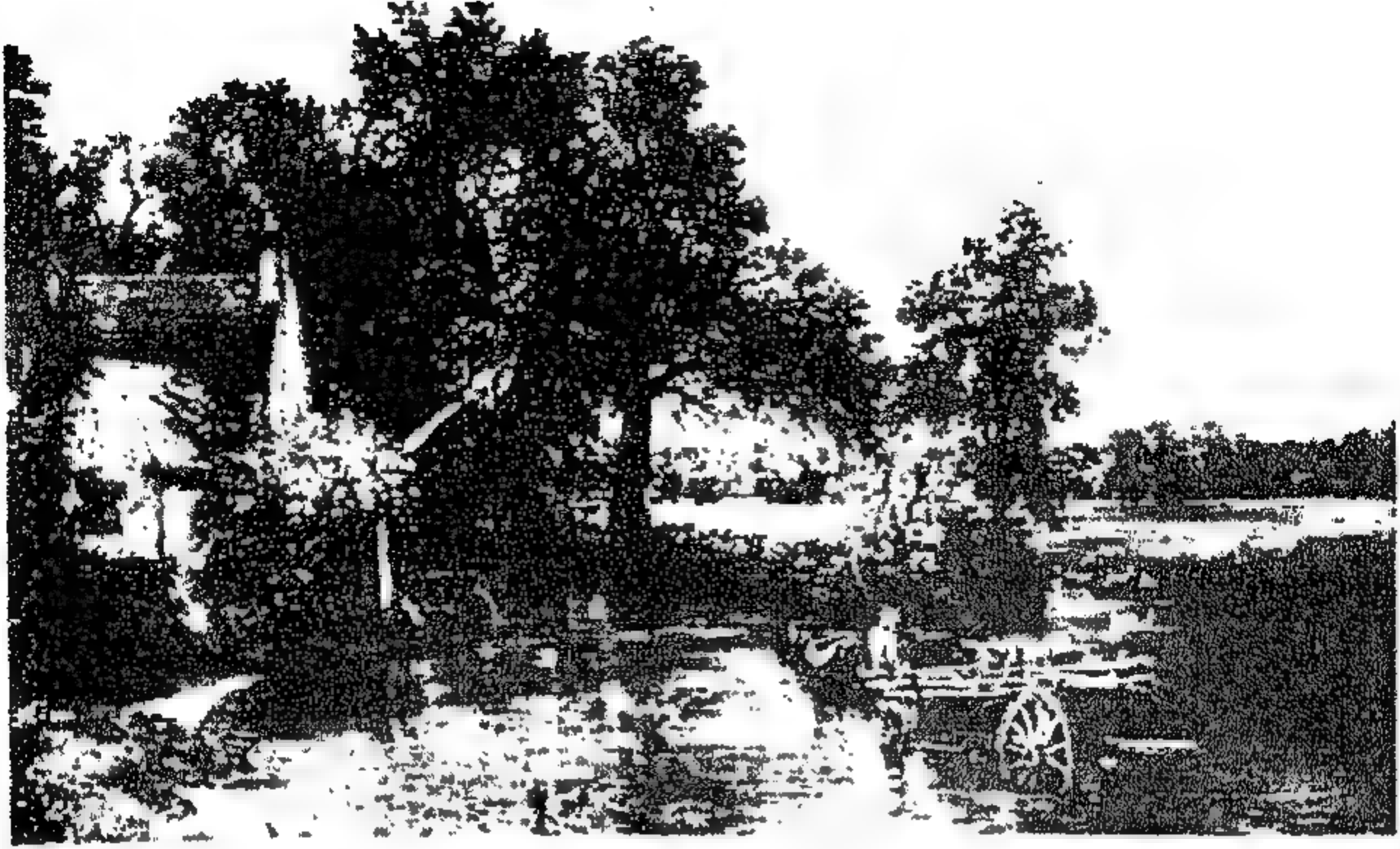
وقد اتبع هذا الفنان طريقة غريبة في الرسم لكي يرضى نفسه ويشبع عشقه للريف الإنجليزي وللضياء ، دون أن يجلب على نفسه سخط المسيطرين على شئون الفن في إنجلترا . فكان يرسم لوحاته عن الطبيعة مباشرة ويسمّيها «أسكتش» أو تخطيطاً سريعاً للمنظر الذي استقر رأيه على رسمه ، ثم يعود برسومه السريعة إلى مرسمه ليستخدمها كنماذج ينقل عنها بضع لوحات متشابهة . . كان في الأولى يلتزم بمثله الفنية الخاصة إرضاء لذاته ، على حين يحقق في النسخ تلك القواعد التي تفرضها التقاليد «الأكاديمية» وترضى أذواق معاصريه .

كان يفرغ في الأصل انطباعاته عن الضوء والظل والفراغ ، ويعبر عن «تأثره» السريع المباشر بالمنظر الطبيعي ، ويحتفظ لنفسه بهذا النوع من اللوحات ، ثم يرسل إلى المعارض إحدى النسخ التي ينقلها عن الأصل داخل المرسم بعد استخدام الأسلوب الشائع وقتئذ في الرسم . إن استخدامه المبكر لتأثيرات الضوء ، نستطيع إدراكها إذا عدنا إلى القواعد التي وضعتها «الكلاسيكية الجديدة» استمراراً للتقاليد القديمة ، وهي أن يدخل الضوء إلى العناصر المرسومة من أحد جانبي الصورة الأيسر .

أو الأيمن بزاوية قدرها ٤٥ درجة . . ولكن «كونستابل» في كثير من لوحاته أضاءها بالنور الساقط من أعلى «من السماء» بتأثير عظيم ، فكانت أشجاره تقف في بحور عميقة ومضيئة من الظلال ، وتبدو وكأنها نبتت من جوف الأرض ، كما تزخر أوراقها بعصاراتها الحيوية ، وبندى الصباح وقطرات الأمطار العابرة . . وكان من بين الخدع التي يستخدمها لإبراز هذا التأثير ، أن يضيف لمسات خفيفة من اللون الأبيض الرقيق بين خضرة الأوراق . . وكان معاصروه يطلقون على هذه الطريقة اسم «ثلوج كونستابل» . . فلهذه الطريقة قدرة هائلة على التعبير عن تأثير الضوء المتألي ، وكانت هذه هي أعظم مميزاته .

وقد فوجئ الفنان الرومانتيكي «جيريكو» - بعد رحيله عن فرنسا إلى إنجلترا ، وإعلان اعتزاله الفن - بهذا الأسلوب الجديد الذي لا يعتمد على فكرة الإضاءة من جانب واحد ، عندما رأى لوحات كونستابل في لندن . . فتحمس لها ، وعرف أنه لن يستطيع مقاطعة الفن ولا البقاء بعيداً عن وطنه فرنسا إلا لسنوات قلائل . . فعاد ليحكي لزملائه من شباب الفنانين ما رآه في لوحات «كونستابل» من توفيق في تصوير التقلبات الجوية ، وأقنع المسئولين عن «صالون باريس» بقبول ثلاث لوحات من أعماله شارك بها عام ١٨٢٤ ، ففاز بالميدالية الذهبية عن لوحة «عربة التبن» .

. في هذا الصالون قدم «يوجين ديلاكروا» لوحته المعروفة باسم «مذبحة



لوحة رقم ( ٤ )

لوحة «عربة التبن» للفنان الإنجليزي «جون كونستابل» رسمها عام ١٨٢١  
وتمثل أول اتجاه إلى الأسلوب التأثري قبل الفرنسيين بنصف قرن.



لوحة رقم ( ٥ )

لوحة «حصىلة الصيد» للفنان الواقعي «جوستاف كوربيه» رسمت عام ١٨٨٥

ساكس» التي صور فيها جانباً من المجازر التي ارتكبها الأتراك عام ١٨٢٢ في أهالي جزيرة «ساكس» اليونانية الصغيرة . ولكن بعد أن سلمها خرج للترهة ، وتصادف مروره أمام أحد المحال التي تبيع الصور ، فوقعت عيناه على ثلاث لوحات من رسم «كونستابل» فأعجبه أسلوبها وأسر لبه ، وملاً عليه كيانه ما رآه من تراقص الأضواء وانعكاساتها في هذه اللوحات . وقبل افتتاح المعرض بأربعة أيام خطرت له فكرة عجيبة ، حفزته على القيام بعمل لا يكاد يعقل ، فتقدم يطلب الإذن له بعمل رتوش ولمسات نهائية للوحته الضخمة بعد أن تم تعليقها في نفس القاعة التي علقت بها لوحات كونستابل . ولما أذنوا له ، ظل أربعة أيام ليل نهار يعمل بلا كلل دارساً أسلوب كونستابل في إشاعة الضياء في لوحاته ، محاولاً تطبيق هذا الأسلوب على «مذبحته» .

وعند افتتاح الصالون فوجئ المحكمون برؤية لوحة تشبه التي كانوا قد قبلوها ، ولكنها تخالفها اختلافاً كبيراً من وجهة ألوانها وإشراقها . . وهاجوا ضدها حتى نعتها أحدهم باسم «مذبحة الفن» .

لقد كان . لأسلوب «جون كونستابل» الإنجليزي أثر عميق في فن «يوجين ديلاكروا» وزملائه من الفنانين الفرنسيين ، برغم هجوم بعض الرسميين من الأكاديميين على أعمال «كونستابل» باعتبارها «غير مثالية وغلظة الشعور» ، لأنها لا تصور غير «مناظر ريفية مبتذلة» . . ولكن «ديلاكروا» أطلق عليه فيما بعد لقب «والد مدرستنا في رسم المناظر الطبيعية» .



## مدرسة « الخروج إلى الطبيعة »

تحت تأثير كتابات « جان جاك روسو » ثم « إميل زولا » و « بودلير » التي تدعو إلى الخروج إلى الطبيعة باعتبارها « الملجأ والملاذ » . ثم النتائج الباهرة التي حققها الفنانون الإنجليز وعلى رأسهم « تيرنر » و « كونستابل » عندما خرجوا إلى الطبيعة وسجلا على لوحاتهما مشاهدتها في حب وإيمان بالطبيعة يبلغ حد التصوف . . . انتشرت في فرنسا الدعوة إلى « الخروج إلى الطبيعة » . وكانت التقاليد الفنية قد اصطلحت على أن يقوم الفنان بعمله كاملاً داخل مرسمه ، حتى لو كان موضوع اللوحة يتعلق بمنظر طبيعي ، وتذكر كتب تاريخ الفن أن أحد الفنانين أدخل حصانا إلى مرسمه ، وأن آخر أحضر ثوراً وقيده بسلسلة إلى الحائط ، على حين أوقف فلاحاً بجانبه ، لكي يقوم تلاميذه بتصوير : « منظر ريفي » ! !

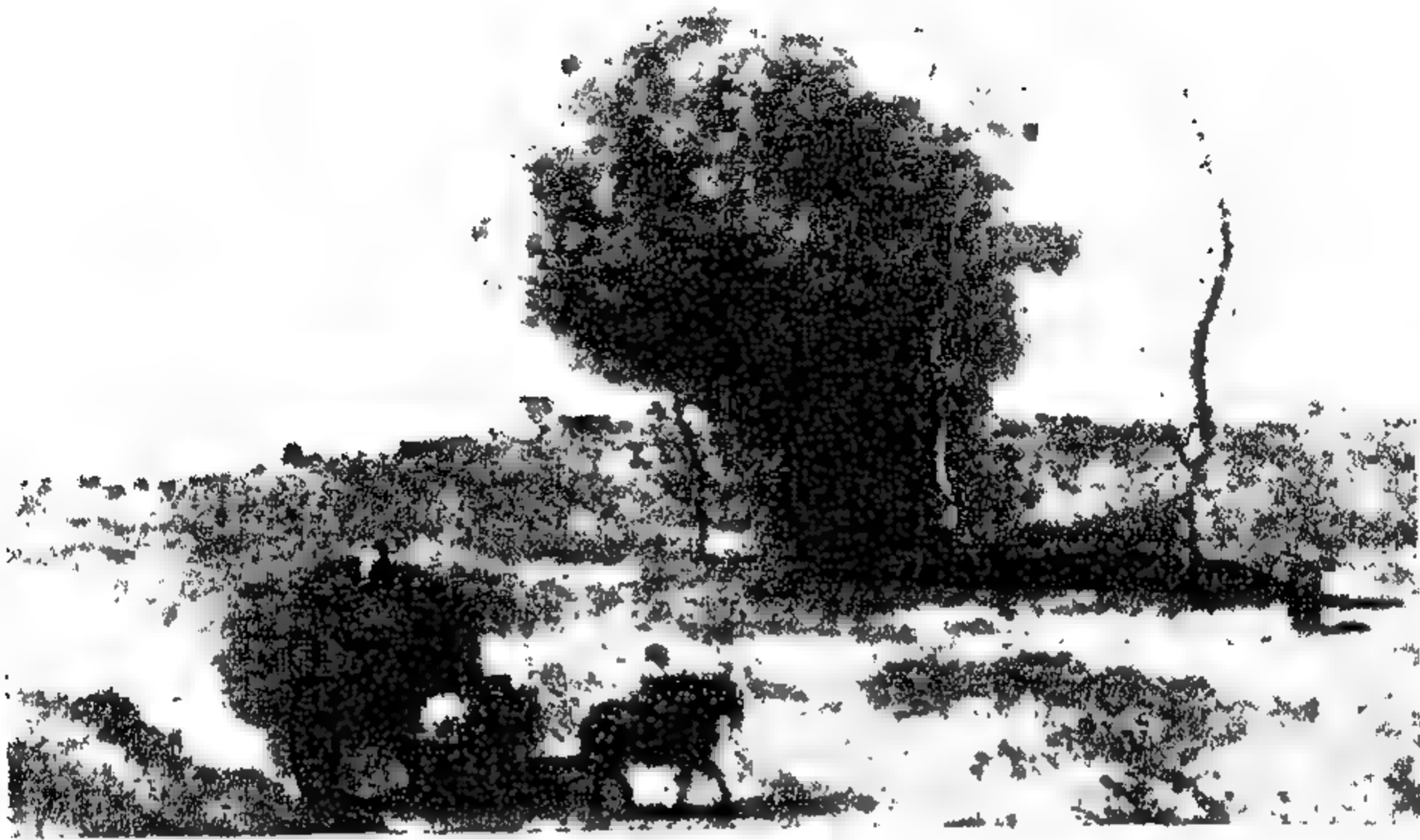
ولما ظهرت الدعوة للخروج إلى الطبيعة ، اتبع أسلوب رسم « تخطيطات » سريعة عن الطبيعة تؤخذ بعد ذلك إلى المراسم لمعالجتها وفق القواعد المتبعة في الصياغة الفنية ، لأن الألوان كان يتم تحضيرها بالصحن وتمزج بالزيت وتتطلب الكثير من الأدوات والمعدات ، فلم تكن تبعاً في أوعية صغيرة ولم تكن أنابيب الألوان قد اخترعت بعد .

وكان نقلها إلى الخلاء مع الحامل واللوحة وغيرهما من احتياجات متعذراً .  
وقد سبق الإنجليز زملاءهم الفرنسيين في الخروج إلى الطبيعة لأسباب  
كثيرة من بينها انتشار الرسم بالألوان المائية في إنجلترا وهى سهلة الحمل  
بعكس الألوان الزيتية التى كان لها السيادة المطلقة فى فرنسا .

وفى عام ١٨٣٠ بدأت هجرة الفنانين من باريس وهروبهم الواحد  
بعد الآخر ، لاجئين إلى قرية صغيرة تدعى «باريزون» على حدود غابة  
«فونتنبلو» . وكانوا من الشباب الذين اتجهوا إلى الرسم فى الخلاء عن  
الطبيعة مباشرة بدلا من العمل داخل المراسم ، وقد ساهموا فى إنشاء لون  
جديد من التعبير الفنى والرؤية المباشرة للطبيعة .

وإلى جانب جماعة «باريزون» ظهرت أيضا جماعة «أنفليز» وهى  
مدينة فى نورماندى كان يذهب إليها فنان يدعى «بودان» ، وما لبث  
عدد آخر من زملائه أن تبعوه للرسم فى الهواء الطلق .

ومن جماعتي «باريزون وأنفليز» ظهر أسلوب جديد فى الرسم فتح  
الطريق واسعا لظهور المدرسة التأثرية . . كانوا يجتمعون وشباب الفنانين  
فى مقاهى باريس ، ويناقشونهم فى مختلف القضايا الفنية . وكانت  
دعوتهم للأجيال التالية تتلخص فى النداء الذى يقول «يجب الذهاب إلى  
الحقول ، فإن ربة الوحى فى الغابات» . . على حين كان رجال  
«الصالون الرسمى» والمهيمنون على «الأكاديمية» يستهزئون بهم باعتبارهم  
لا يحققون «الأناقة» فى لوحاتهم .



لوحة رقم ( ٦ )

لوحة «عربة التبن» للفنان كامى كورودو رسمت عام ١٨٦٥  
وتمثل الرومانتيكية الشاعرية فى رسم المناظر الطبيعية



لوحة رقم ( ٧ )

لوحة «القارب» للفنان «ادوار مانيه» رسمها عام ١٨٧٤  
عندما طبق أسلوب التأثيرين ورافقهم فى رحلاتهم

## التأثرية

في عام ١٨٦٣ كانت حملة الفنانين المجددين على الأكاديميين قد بلغت حداً من العنف والشدة ، دفع المسؤولين عن « الصالون الرسمي » إلى مزيد من التعصب والتعنت ، واتضح رد الفعل في رفض هيئة التحكيم للصالون في ذلك العام : نحو ٤٠٠ لوحة ، منعت من العرض ، وكان من بينها لوحات بعض من أصبحوا الآن من أعلام الفن « التأثري » مثل « إدوار مانيه » و « سيزان » و « هويسلر » و « بيسارو » .

غير أن أصحاب اللوحات المرفوضة لم يدعنوا للأمر ، بل أحدثوا أكبر قدر ممكن من الضجيج والاحتجاج ، حتى جعلوا الإمبراطور « نابليون الثالث » يضطر إلى إصدار قرار بإقامة صالون آخر للمرفوضين في نفس المكان الذي أقيم فيه الصالون الرسمي ، وكان نص العبارة التي ذكرها القرار هو :

« لنترك الجمهور يحكم على أعمال المرفوضين » .

في هذا المعرض نالت لوحة « إدوار مانيه » . . « الغداء على العشب » سخط الجمهور المتألق . . وفي صالون عام ١٨٦٥ نالت أيضا لوحته « أولمبيا » معظم الهجوم والانتقاد . . ومن هنا تجمع حوله شباب الفنانين في مقهى « جيربوا » الذي كان يقصده أيضاً فنانون جماعتي



« الباربيزون » و « إنفلير » كلما زار أحدهم باريس . . في هذا المقهى كانت تناقش قضايا الفن والأدب والموسيقى والفلسفة . وكان من بين رواده « إميل زولا » .

وفي ربيع عام ١٨٧٤ عندما أقام « التأثريون » أول معارضهم ، لم يكن يخطر ببالهم أنهم مقبلون على القيام بدور خطير في تاريخ فن التصوير الزيتي ، بل لم يفكروا قط في أنهم « تأثريون » ، حتى هزى بهم ناقد مجلة « شاريفاريه » وتهكم على لوحة الفنان « كلود مونييه » ( تأثر - بشروق الشمس ) ، فالتخذوا هذا الاسم عنواناً لهم في زهو وفخر .

إن المشاركين في هذا المعرض لم يبدؤوا فهم التأثرى في ذلك العام ( ١٨٧٤ ) مع إقامة معرضهم الأول ، ولكنهم في واقع الأمر ، تمتد بدايتهم إلى عشرين عاما سابقة على تكوين جماعتهم ، كان كل منهم يعد نفسه خالها لهذا المستقبل التأثرى في تردد شديد وبيطء ، وهو يكون رؤيته الخاصة به بعيداً عن التقاليد الفنية السائدة . .

لم يكونوا بعيدين عن تأثيرات الجيل السابق أمثال « آنجر » و « ديلاكروا » و « كوروه » و « كورييه » ، وإنما شاركوا في الصراع بين هؤلاء بالمواقف والآراء ، وكانت لهم معاركهم أيضاً مع التقاليد الفنية الرسمية . . . وفي هذا المناخ كون الجيل الجديد أفكاره الفنية . . . وكانوا على صلة بعضهم ببعض ، فهم من جيل واحد . كلهم ولدوا فيما بين عامي ١٨٣٠ و ١٨٤٠ ، وقد وصلوا إلى باريس بعد عام ١٨٥٥ ،

وقد تلقوا دروسهم في «أكاديمية سويسرا» أو مرسم «جليير» . . واستهوتهم دعوة «الخروج إلى الطبيعة» فترحوا جميعاً إلى غابة «فونتينبلو» ليرسموا لوحاتهم في الهواء الطلق . . . ثم اتجه معظمهم إلى مصب نهر السين وشاطئ «المانش» ، فوصلوا إلى المشهد الذي يمتليء بالضياء . . . والضياء وحده بغير مزاحم أو دخيل أمام البحر والسماء .

وفيما بين عامي ١٨٧٤ و ١٨٨٦ نظم التأثيريون ثمانية معارض ، وما ان حل عام ١٨٨٠ حتى كانت الجماعة قد استنفدت أهدافها وتفككت ، وراح كل فنان من روادها في طريق مستقل جديد ، وإن حافظ ثلاثة منهم على طريق الفن التأثري حتى نهاية حياتهم ؛ هم «بيسلي» و «بيسارو» و «موني» .

### أسلوب الفن التأثري :

إذا عدنا إلى القواعد الرئيسية في فن «الكلاسيكية الجديدة» لتبيننا بوضوح أن الفن التأثري قد عارض وهدم هذه القواعد جميعاً سواء المتعلق منها بأسلوب الرسم أو موضوع فن التصوير الزيتي . . وبهذا فتح الباب لمدارس الفن الحديث التالية :

١- لقد انتقل التأثيريون بالصراع بين «خطوط الرسم» و«ألوان الأشكال المرسومة» إلى أبعد مدى ممكن ، فلم يكتفوا بما فعله «الرومانتيكيون» عندما أنزلوا «خطوط الرسم» من على عرشها ليتوجوا

الألوان مكانها مع بقاء الخطوط في الدرجة الثانية من الأهمية ، وإنما قاموا بإلغاء قيمة الخطوط إلغاء تاماً ، فظهرت العناصر التي يسمونها وكأنها « مهترزة » ، متداخلة ، بلا حدود فاصلة ، لا يستطيع المشاهد أن يتعرف على العناصر المرسومة في اللوحة إذا اقترب منها وألقى نظرة فاحصة على مكوناتها . . . ولكي يستوعبها عليه أن يتعد مسافة كافية لكي تقوم عيناه باكتشاف حدود الأشكال خلال عملية عقلية تتم في الحياة العادية إذا نظرنا إلى العناصر من خلال عائق ضبابي كزجاج نافذة مبللة بمياه الأمطار ، أو من خلال نسيج رقيق شفاف .

٢ - كما أن العناصر المرسومة في لوحات التأثيرين تجلت تماماً عن التظليل ، ذلك التدرج الذي يتم من الفاتح إلى الداكن عن طريق إضافة كميات متزايدة من « الأسود » إلى « اللون النقي » . . كانوا يريدون أن يصوروا « الضوء » ، لقد وقفوا أمام البحر والسماء والسحب ولم يروا غير الضياء . . والضوء بالنسبة للمصور التأثيري هو ألوان قوس قزح السبعة التي امتزجت بعضها ببعض ، وليس فيها اللون الأسود الذي يمثل ( اللالون ) . . وألوان قوس قزح هي : الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، النيلي ، البنفسجي . وكان علم البصريات قد اكتشف أن كل ما يقع على شبكية العين في شكل لون أو خط أو مادة ، ليس في حقيقته سوى انعكاسات ضوئية . وضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجي ثلاثي الأسطح ، يتحلل إلى مكوناته الأصلية وهي

ألوان قوس قزح . وإذا أراد الفنان أن يكون صادقاً في التعبير عن إحساسه البصرى فقط ، فعليه ألا يستعمل سوى هذه الألوان النقية ، مستبعداً الألوان العكرة والداكنة ، والظلال على الأرض تكون زرقاء أو بنفسجية . وعند معظم التأثيرين : تخلو تماماً مجموعة الألوان التي يستخدمونها من اللونين الأسود والبني وما شابههما . وعن طريق تآلف الألوان المتجاورة خلال عملية الإبصار ينتج ما يوحي بالظلال والأشكال وكذلك العمق دون استخدام صارم لقواعد علم المنظور .

٣ - وكان من أهم الاكتشافات التي أبهجت التأثيرين ، ما توصلت إليه كيمياء الألوان من أن ألوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هي : الأصفر والأحمر والأزرق ، أما باقى الألوان فتتكون من امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية . فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالى ، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر ، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجى والنيلى .

وفي نفس الوقت أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذى يتألف من اللونين الأساسيين الآخرين ، واستخدامه كظل له ، يجعل كلاً من اللونين المتجاورين يزيد نضرة وبهاء ، فكانوا يستخدمون اللون البنفسجى مثلاً (وهو المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلاً للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلاً للون البرتقالى (وهو المؤلف من الأحمر والأصفر) ، واللون الأحمر ظلاً للون الأخضر



(وهو المؤلف من الأصفر والأزرق) . . ويمكن استخدامها عكسياً . وإن وضع هذه الألوان المتضادة متجاورة يعطيها رونقاً وقوة ، فتبدو وكأن كلاً منهما لون فسفوري مضيء . بمعنى أن الأحمر مثلاً يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضرة . . وهكذا . . . وتسمى هذه الحالة بظاهرة أوقانون : «تقابل الألوان التكاملية» .

وهكذا توصل «التأثريون» إلى تحقيق جانب من حلمهم المستحيل وهو التوصل إلى تحقيق الضوء الذي يبههم في الواقع ، وتحويله إلى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم التي تتكون من مواد معشمة . . وأن يحققوا الشفافية في لوحات غير شفافة .

٤ - وإذا كان الأقدمون قد اكتشفوا الكثير من خواص الألوان ، فإن التأثيرين هم أول من طبق هذه الخواص تطبيقاً علمياً أو شبه علمي ، فهم لم يستخدموا القواعد استخداماً ميكانيكياً ، وإنما استندوا إليها في البداية لتبرير اتجاههم بالحجج العلمية تمشياً مع ما شاع في عصرهم من نزعة واقعية مادية ، ثم انطلقوا بعد ذلك يتبعون الإحساس ويفجرون الموهبة في تصوير ما يستهويهم من مناظر الطبيعة أو مشاهد الحياة . . وهم في سبيل تمسكهم باستخدام الألوان الضافية النقية دون المزوجة أو المخلوطة ، راحوا يحللون ما يشاهدونه في الطبيعة من ألوان إلى عناصرها الأولية المثلثة في ألوان الطيف ، وبدلاً من خلط الألوان قبل وضعها في مكانها على اللوحة ، أخذوا يضعونها مباشرة على السطح في

شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتولى عين المشاهد عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد ولا يكتشف أنها مفككة محللة إلا إذا اقترب من الشكل وأنعم في تفاصيله النظر. وكان من شأن هذا الأسلوب «التقيطى» أو «التقسيمى» أن يكسب الألوان مزيداً من النضارة والتألق والإبهار.

٥ - وهكذا قضى نهائياً على واحد من أهم الدلائل على الخدق والمهارة في فن التصوير قبلهم ، وهو إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة وإدماج لمساتها إدماجاً وثيقاً بعضها ببعض حتى تظهر الصورة المرسومة للمشاهدين وكأنها اكتملت دفعة واحدة واتخذت شكلها على سطح اللوحة دون وساطة يد أو فرشاة . فالألوان المصقولة والمتداخلة والممتزجة في تدرج ، كانت هي دليل مهارة الفنان وبراعته . ولكن أسلوب التأثيرين في وضع الألوان منفصلة دون امتزاج ، أدى إلى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة ، ومن ثم تنبه بعض الفنانين إلى القيمة التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من مجرد التعمد لإظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج ، ثم تطور الأمر إلى إنشاء «تضاريس» على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند استخدام السكين - الذى كان مخصصاً في السابق لتنظيف وكحت «بالتة» الألوان - في وضع الألوان على اللوحة بدلاً من الفرشاة .

وأصبحت هذه التضاريس من العناصر الجمالية التى يهتم بتحقيقها

الفنان وتسمى الملمس (Texture) . وقد بالغ بعض الفنانين في استخدام لمسات الفرشاة حتى جعلوها تأخذ شكل النقوش البارزة . . وقد كانت هذه الطريقة من وسائل التعبير الرئيسية في أعمال الفنان « فان جوخ » .  
٦ - وهناك عاملان لابد من التنبه إليهما قبل أن نتقل إلى موقف التأثيرين من موضوع العمل الفني . . هما اكتشاف الكاميرا ، والرسم الياباني . فقد ساعد هذان العاملان على تثبيت أقدام التأثيرية ودعم أفكارها .

(١) فقد اكتشفت الكاميرا حوالى عام ١٨٤٣ ، وهز هذا الاكتشاف الأرض تحت أقدام « الأكاديميين » وغيرهم ، وأثبت في نفس الوقت أن الصور يمكن صنعها عن طريق تسجيل ما ينعكس على العناصر من أضواء - وبالطبع كان الاكتشاف وليداً ولم يكن هناك من يستطيع التنبؤ بالتصوير الفوتوغرافى الملون - فعجل اكتشاف الكاميرا وانتشارها بإضعاف الأكاديميين وتقوية التأثيرين وزيادة المتفهمين لدعوتهم . .

لقد رسموا الحياة التى حولهم كما رأوها : المقهى ورواده وما اعتادوا أن يفعلوه ، والعاهرات ، والمشردين ، والسكارى ، ورجال الأعمال من الطبقة الوسطى . . . متأثرين بفن التصوير الفوتوغرافى الجديد ، الذى يسجل لحظة واحدة من لحظات الحركة ويثبتها : رجل يرفع مشروب به إلى شفتيه ، امرأة تدخل من الباب ، الناس وهم يتحركون « داخلين إلى » أو





٧ - وقد واجه التأثيريون حقيقة أن الأشياء والأضواء في تفاعل مستمر ، وليس من صفاتها الثبات . . . فضاء الشمس ذو الألوان السبعة ، عندما يسقط على الأجسام ، تمتص هذه الأجسام بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر ، منها ما يصل إلى العين مباشرة ومنها ما يسقط على الأجسام المجاورة التي تمتص بدورها بعض ألوان ضوء الشمس وبعض ألوان الضوء المنعكس عليها مما يجاورها من أجسام . . . كما أن ضوء الشمس لا يثبت لحظة واحدة وإنما هو يتغير باستمرار ، تبعاً لموقع الأرض من الشمس ، وتبعاً لصفاء السماء أو تلبدتها بالغيوم ، وتبعاً لحركة الكائنات الحية تنقلاً ونمواً . . . وليس ما نسميه « الطبيعة » في حقيقة الأمر سوى اهتزازات وذبذبات لا تنقطع ولا تثبت من الألوان والانعكاسات كمرآة ذات ألف وجه لا تكف عن الاختلاج . . . وهكذا واجهوا قضية الإمساك بشيء لا يمسك ، وثبتت لحظة من اللحظات الشاردة كلما حاولوا تسجيل مظاهر الطبيعة وما فيها من اهتزازات .

ويصف رمسيس يونان هذه الحالة عند قراءته لإحدى لوحات التأثيرين فيقول :

« هذه الزهرة الحمراء ، أحقاً هي حمراء ؟ كلا ، فعليها تنعكس زرقة السماء وخضرة أوراق الشجر ، وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجوارها . . . وهذا الثوب الأصفر ، هل هو حقاً أصفر اللون ؟ كلا ، فعليه تنعكس

حمرة الزهرة ، وخضرة العشب ، وبريق المياه الجارية أمام الفتاة . . .  
وكل هذا لا يستقر على حال ، فالمياه يتأرجح بريقها ، والزهرة تتمايل ،  
والعشب تعبت به النسيمات .

ولكى يسير التأثيريون في طريقهم إلى نهايته اتجه بعضهم إلى تصوير  
المنظر الواحد عدة مرات في أوقات مختلفة من النهار ، حتى يمسك في كل  
لوحة بالشكل في لحظة من ملايين اللحظات التي يتغير الشكل خلالها  
ملايين المرات ، ولكي يثبت من خلال هذه اللوحات المتعددة « واقعية »  
نظرتة وصحتها .

٨ - أما من ناحية التكوين أو بناء اللوحة الفنية عند التأثيرين ، فقد  
أدى تفكيك وتحليل الأشكال إلى عناصرها اللونية الأولية إلى التحرر من  
قيود البناء الفني السابقة ، وتراخى الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة  
وتوازنها وانسجامها في سبيل تسجيل الطبيعة كما هي ، ولكن في حدود  
العلاقات التي تريح العين وتجعل اللوحة غير منفرة - في النهاية -  
للمشاهد . وانفتح المشهد الذي كان مغلقاً عند الأكاديميين ، وأصبح  
من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أوحى ربعها أو بعض أغصانها ،  
على حين يختفي الباقي خلف الإطار ، وأصبحت العلاقات داخل  
اللوحة - نتيجة لانهايز مكانة الخط المحدد للأشكال - لا تلتزم بتكوين  
يتألف من العناصر المرسومة وإنما يتألف من الألوان الموزعة على سطح  
اللوحة . وبقيام الحركة التأثيرية ظهر المنظر المفتوح في فن التصوير الزيتي .

٩ - لقد انحصر اهتمام التأثيرين في نقل تأثيرهم المباشر واللحظي بالمنظر ، إلى اللوحة ، دون تدخل من الفكر أو الوعي ، ودون اعتبار لمعارفهم السابقة عن طبيعة الأجسام التي يصورونها ، سواء من ناحية ألوانها أو أشكالها أو مادتها . . كذلك لم يسيروا في أهدافهم إلى أبعد من هذا التسجيل للأثر اللحظي . إن هذا الاتجاه يمثل انقلاباً في فن التصوير الزيتي ، لأنه أهمل « موضوع العمل الفني » الذي كان يحتل مكاناً بارزاً تدور حوله المعارك بين « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكيين » و « الواقعيين » ، فهو لم يقلع عن تصوير الآلهة الإغريقين والأبطال والنبلاء فقط ، بل تصوير الأبطال المعاصرين كذلك ، ثم الشعب المكافح الناصر أيضاً . . وأسقط من حسابه نهائياً فكرة تصوير كل « جميل » أو « رفيع » ، مع الموضوعات المفرطة في العاطفية ، وكذلك تلك التي تحفز الشعب على التمسك بالديمقراطية والمساواة .

واكتفى الفنان « التأثيرى » بأن يحصر كل همه داخل الإطار الذى أمامه ، مكتفياً بتحقيق شكل جميل شاعري ممتع ، ومسترع للانتباه ، معبر عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التى نتعرف من خلالها على الجهد المبذول ، والفكر العلمى الذى استطاع الفنان أن ينقله إلينا من خلال تأثيره بما رأى . . إن التأثيرين هم أول من لم يكثرثوا بموضوع اللوحة ، وكان لهذا

الانقلاب أثر خطير في تطور الفن الحديث ، إذ وصل الأمر فيما بعد إلى أن اللوحة يمكن أن تمثل «أى شيء» أو «لا شيء» وتظل عملاً فنياً .

### التأثرية والانطباعية والتأثرية :

وبلاحظ أن كلمة (Impressionnisme) تترجم أحياناً إلى لغتنا العربية بكلمة : «الانطباعية» ويطلق على أتباعها اسم «الانطباعيون» كما يستخدم البعض كلمتي «التأثرية» و«التأثرين» . .

إن كلمة الانطباعية كان يمكن أن تنطبق على هذا المذهب الفني لو أن أصحابه كانوا يملثون عيونهم بالمنظر الذى يشاهدونه ويسجلون في ذاكرتهم دقائقه حتى «ينطبع» في أذهانهم . . ثم يعودون إلى مراسمتهم ليسجلوا «الانطباع» المتبقى لديهم . . ولكنهم سلكوا عكس هذا الاتجاه . . إنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر على شبكية عيونهم في لحظة خاطفة بذاتها . ولهذا فاصطلاح الانطباعية لا يطابق حقيقة هذا الفن . أما كلمة «التأثرية» فهي تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف إلى تحقيق «تأثير» ما على المشاهدين أو على المنظر الطبيعي الذى يرسمه ، لكنه لما كان يسجل «تأثره» أى «تأثير المشهد عليه» . فهو يهتم «بتأثره» هو ولا يهتم «بتأثيره» كفنان على ما هو خارج ذاته - والمصطلح ينسحب على الفنان الذى يمارس الرسم وليس الطبيعة التى تمارس «تأثيرها» على الجميع سواء كانوا فنانيين أو فلاحين أو متزهين - لهذا فكلمة

« التأثرية » - الشائعة الاستعمال أيضاً - هي أدق الترجمات وأكثرها تعبيراً عن هذا الفن .

### التأثرية بين فنون القرن الماضي :

الفن « الأكاديمي » بمقاييسه « الكلاسيكية » الصارمة . واقتباسه للأشكال والموضوعات القديمة التي فقدت دلالتها وتأثيرها على الناس ، فضلاً عن « مثاليته » المصنوعة بحسب الطلب . . هذا الفن الأكاديمي أصبح بعد سنوات قليلة من قيام الثورة الفرنسية منفراً ، لأنه أصبح فارغاً من أى دلالة اجتماعية ، ولا يعبر إلا عن الحذق والمهارة ، متملقاً الطبقة الارستقراطية الحاكمة .

وما لبث الفن الرومانتيكى كذلك أن فقد قدرته على إيهاب المشاهدين ، بسبب عواطفه الزائدة ، وإنفعالاته المبالغ فيها ، على حين أنه يكشف بنجث عن نهد فتاة أوفخذ امرأة . . فتحول هو الآخر إلى دعامة من دعائم تزييف الواقع في عيون المشاهدين .

وبينما المجتمع الفرنسى يعانى الانحلال ، وقد اختلت كل القيم . . خرج الفن الرسمى ليقول : إن كل شىء على ما يرام ، وإن موضوع الفن ( الوقور من ناحية والعاطفى من ناحية أخرى ) هو تكرار ما سبق للكلاسيكيين القدامى أن عبروا عنه ، أو مشاهد من الشرق الساحر حيث العطر والبخور والفرسان والنساء ، كما يصوره خيالهم أو كما أرادواهم أن يشاهدوه .



وفي مواجهة هذا التزييف الفني الذي أعطى نفسه الجوائز والأوسمة طوال النصف الأول من القرن الماضي ، ظهرت الدعوة إلى الفن « الواقعي » ثم « الفن الطبيعي » .

والفرق بين المذهب « الطبيعي » والمذهب « الواقعي » يتضح من تأمل اسم كل منهما . . فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة التي خلقها الله والتي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة ، التي يصنعها المجتمع الإنساني غالباً ، مثل التقاليد والآداب والشرائع والقوانين ومعاهد العلم ومنشآت الفنون والمدن وما يتبدعه من أصول الذوق العام .

فالفن الطبيعي هو ما يتناول الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة ، أما الواقعي فهو الذي كان طبيعياً ثم تأثر بتلك العوامل الخارجية التي صنعها الإنسان والمجتمع ، وما اصطلاح عليه من تقاليد وآداب ، فالفن الواقعي هو الذي يصور الطبيعة بعد أن تأثرت بكل تلك العوامل المكتسبة وتلك الآداب المرعية ، أي بعد أن تهذبت وتطورت وتحسنت .

وعندما ضعفت سطوة الفن الرومانتيكي في أوروبا ، اشتاق الناس إلى الآداب والفنون التي تتناول الحياة الواقعية ، كما في كتابات وقصص « ستانندال » و « بلزاك » و « فلوبيير » في فرنسا ، وأمثالهم في باقي البلاد الأوربية ، فكانوا يكتبون أدباً شائقاً منتزعين أحداثه من الحياة الواقعية التي تأثرت بالتقاليد الاجتماعية ، وإلى جانب هؤلاء ظهرت في الأدب

موجة أخرى «طبيعية» على أيدي «إميل زولا» و«جى دى موباسان» و«الفونس دوديه» وأمثالهم ، وهدفهم من دعوتهم أن ينقلوا إلى القارئ صورة طبيعية صادقة متحللة من القواعد ، طليقة من القوانين غير مقيدة بالآداب والشرائع .

ولا توجد حدود فاصلة واضحة بين «الترعة الطبيعية» وبين «التأثرية» - وخاصة في الأدب - ومن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية محددة بينهما سوى ملاحظة أن التشاؤم كان يسود الأعمال «الطبيعية التزعة» ، وفي حين أن البهجة والتألق هما طابع «التأثرية» . كانت كل مهارة الطبيعيين في الأدب ، بل كل فهم يتركز في الأمانة الشديدة في النقل عن الواقع ، فلا يزخرفونه ولا يشوهونه ولا يجعلونه أكثر جمالاً ولا أقل بشاعة مما هو ، ولا يعلقون عليه ولا يتدخلون في فطرته ولا يحللون أو يستنبطون .

وقد اقتصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقات الدنيا ، «ونقل ما تزخر به تلك الحياة مما يشينها من إجرام وسقوط وتهافت أخلاقي وشذوذ وانحطاط ولؤم ودنس وحب بهيمى وسلوك شائن» . لهذا كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل ، فهو مذهب لا يحمل رسالة ولا ينطوى على فلسفة ولا يهدف إلى إصلاح . على عكس ذلك ، نجد أن المذهب «التأثري» في الفن التشكيلي ،

الذى يعتبر من الناحية الفكرية استمزازاً للطبيعية فى الأدب ، اتخذ مظهرًا بهيجاً ومضيقاً وممتعاً .

إن تغير الأسلوب الفنى بالتدرج يمشى دائماً مع التطور الاقتصادى ومع الاتجاه إلى الاستقرار فى الأوضاع الاجتماعية فى فرنسا بعد أحداث ١٨٧١ العنيفة ، عندما غزا الألمان (بروسيا) فرنسا ، وسقطت إمبراطورية «لويس نابليون» بعد صلح «فرساي» ، ثم قيام «كومبيونة باريس» ، إلا أن أنصار «فرساي» تمكنوا بعد قليل من حصار باريس وغزوها وهزيمة «الكومبيونة» التى تعتبر أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية ، ولكن الشعب الفرنسى ما لبث أن وقف فى وجه الحكومة الجديدة عندما شعر أنها تدبر الخطة لعودة الملكية . وهكذا تولى الجمهوريون حكم البلاد . وكان انتصار الجمهورية مرتبطاً بالشعور بوجود خطر داهم من الطبقة العاملة . . كما أن الملكين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير مؤامراتهم ، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين «البونابرتيين» . وألفوا حزباً سموه «حزب النظام» ، وأقاموا دعايتهم على الزعم أنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة «الجمهوريين الأحرار» وحكومة «الإرهاب الأحمر» - يقصدون بها حكومة الكومبيونة - وكان من أساليبهم فى التشنيع «إصباغ تهمة «الكومبوني» بكل من يعترض سبيلهم .

وقد أدى هذا الشعور بالخطر المزدوج من اليمينيين واليساريين إلى

إحياء الاتجاهات المثالية والصوفية ، وترتبت عليه موجة قوية من الإيمان ، كانت بمثابة رد الفعل لروح التشاؤم المنتشرة . . . وخلال هذا التطور فقدت «التأثرية» صلتها بالترعة الطبيعية ، وتحولت في ميدان الأدب إلى شكل جديد من الرومانسية . .

وقد رأى اليمينيون في الاتجاهات «الواقعية» و«التأثرية» في فن الرسم ، حركة ثورية تناقض التقاليد ، فوقفوا لها بالمرصاد ، وأطلقوا على أصحابها صفة «الكوميونيون» وبلغت هذه الحملة أوجها عام ١٨٧٧ ، فكان لذلك أثر بالغ في تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن ، واستخدمت عبارة «الفن المنحط» - ربما لأول مرة في تاريخ الفن الحديث - كوصف للوحتي «إدوار مانيه» : «غذاء على العشب» و«أولمبيا» .

كان هذا الجو حافزا - في نفس الوقت - على تحسين وسائل الإنتاج والتقدم التكنولوجي ، مما جعل المجتمع يتطور بسرعة هائلة ، وخاصة إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم في العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة . . ذلك أن التطور السريع للتكنولوجيا أدى إلى سرعة تغير الأمزجة ، وإلى تغير مجال الاهتمام بالنسبة لمعايير الذوق الجمالي .

وظهر شغف جنوني بالتجديد ، واندفاع شديد نحو الجديد لمجرد كونه جديداً ، مما أدى إلى إعادة النظر من وقت لآخر ، في القيم الفلسفية والفنية بحيث تساير الأذواق المتغيرة . . وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى ظاهرة ديناميكية لم يسبق لها نظير في موقف الإنسان من الحياة

بأسرها . وكان هذا الإحساس بسرعة التغير والتبدل في كل شيء هو المعنى الرئيسي الذي عبرت عنه «التأثرية» .

والأسلوب «التأثري» أسلوب مُدن ، برغم أن معظم إنتاجه يتناول الريف والمناظر الطبيعية في الحلاء ، فالحياة في المدينة هي التي تولد الحنين إلى «الغابة العذراء» ، إن «التأثرية» انعكاس لحياة المدينة بما فيها من تغير سريع وإيقاع عصبي وانطباعات مفاجئة حادة ، ولكنها دائماً عابرة زائلة ، وهي تعبر بذلك عن إدراك حسي واسع ، وزيادة في القدرة على التنبه والالتقاط ، وحساسية مرهفة تجاه الطبيعة ، وهي تعتبر بذلك من أهم نقط التحول في تاريخ الفن الغربي باعتبارها قمة التطور نحو الاعتراف بالعناصر «الديناميكية» في التجربة الفنية ، فهي التي قضت نهائياً على النظرة «السكونية» إلى العالم ، وهي النظرة التي سادت في العصور الوسطى .

أما من الناحية الفلسفية : فالتأثرية تعطي السيادة «للحظة» على «الدوام» والاتصال ، وتعبر عن الشعور بأن كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبداً ، وأنه موجة سيجرفها تيار الزمن ، أما الحقيقة فليس لها «وجود» وإنما هي «صيرورة» ، وليست حالة «ثابتة» وإنما هي عملية «مسار» مستمر. ولهذا نجد أن كل لوحة «تأثرية» هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود الذي يتعرض دائماً لعمليتي «النمو» و«الانحلال» . وبفضل «الفن التأثري» اكتمل التعبير عن الرؤية «الذاتية» بدلاً من



الرؤية «الموضوعية» . وسيطرت الحالة «العابرة» على السمات «الدائمة» للحياة . وهى لهذا تتضمن نظرة سلبية إلى الحياة ، وتجعل الفنان يكتفى بدور المشاهد ، المتأثر ، الذى يتلقى منعزلاً وغير ملتم ، مكتفياً بالنظرة الجمالية المتأملة ، عازفاً عن المشاركة الإيجابية فى الحياة العملية وإن ما يميز «التأثيريين» عن بقية المصورين السابقين والمعاصرين لهم ، هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية ، لا من أجل الموضوع ذاته . لقد أصبح التصوير الزيتى هو الفن الرئيسى خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد تطورت «التأثرية» فأصبحت أسلوباً مستقلاً عن «الطبيعية» فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدماً فى عالم الأدب حول النزعة الطبيعية . وفى عام ١٨٨٦ تفككت «جماعة التأثيرين» كمجموعة متجانسة ، وبدأت فترة ما بعد التأثرية ، التى استمرت حتى عام ١٩٠٦ ، وهو العام الذى توفى فيه «سيزان» .

وهكذا شهد النصف الأخير من القرن الماضى ، تغيراً مصلحاً للتصوير بعد أن كانت السيطرة للأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر «الرومانتيكى» . ويحدد الناقد «إسلينو» الوقت الذى حل فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق ، هو عام ١٨٤٠ . ويعدّ جيل من ذلك التاريخ لكان الأدباء يقولون بصوت مرتفع : «ما أسعد مهنة المصور بالقياس إلى مهنة الكاتب !» .

وقد تفوق التصوير على جميع الفنون الأخرى لأنه تطور بسرعة أكبر ، ولاارتفاع مستوى الإنتاج التشكيلي على مستوى الإنتاج الأدبي والموسيقى في ذلك العهد ، وخاصة في فرنسا ، حيث قيل : « إن الشعراء العظام في ذلك العهد كانوا هم المصورين التأثيرين » .

وبرغم أن المفكرين في القرن التاسع عشر كانوا يعبرون في كتاباتهم عن إيمانهم بأن الموسيقى هي أرفع المثل الفنية العليا ، فإن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى في الواقع رمز للإبداع المطلق والمتحرر من كل القيود ، والمستقل عن الواقع الموضوعي وعن أي محاكاة . وهكذا كان الفن التأثري قد اكتشف الإحساسات التي يحاول الشعر والموسيقى أن يعبرا عنها . كما أن أسلوب الفن التأثري الذي سيطر على جميع الفنون في فترة محددة ، هو أيضاً آخر أسلوب أوروبي كان سائداً على نحو شامل : بمعنى أنه آخر اتجاه فني ظهر على أساس اتفاق عام في الذوق يقابله اتجاه عام في الأداء ، ومنذ انتهاء « التأثرية » أصبح من المستحيل تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الثقافات من حيث الأسلوب في مدارس شاملة ، كما كانت الحال مع التأثرية وما قبلها من اتجاهات .

## أقطاب التأثيرية في فرنسا

صحيح أن قانون «تقابل الألوان التكاملية» قد اكتشفه فنان الرومانتيكية الشهير «يوجين ديلاكروا» واستخدمه بكفاية عالية . . كما أن كونستابل (توصل إلى تلوين الظلال وأثبت التكوين المعقد للمؤثرات اللونية في الطبيعة) . . كما أن تنشيط الرؤية بدأ عند فنانى «الباريزون» و«إنفلير» من عشاق الطبيعة والضياء والهواء الطلق . . كما توصل «إدوارمانيه» قبل أن يلاقى شباب التأثيرين ، إلى الإضاءة الذاتية للأجسام . . إلا أن التأثيرية كحركة جماعية ، وكرد فعل للحياة في المدينة بشكلها الحديث ، قد اتخذت مفهومها المتكامل وترابطها كجماعة ، في مواجهة معارضة الجمهور العنيفة ، وإشاعات اليمينيين الشرسة ضدهم ابتداء من عام ١٨٧٤ ، وأدى ذلك إلى تحالفهم وتكاتفهم كمصورين شباب . . ومن ثم تأثرهم بعضهم ببعض . .

ومن الأحداث الهامة في تاريخ فرنسا التى يؤرخ بها عادة أول لقاء للتأثيريين الفرنسيين ، — «المعرض العالمى للصناعات الحديثة» الذى أقيم عام ١٨٥٥ بباريس . وكانت إقامته تمثل محاولة تكتل ملوك وأباطرة أوربا وتحالفهم ضد خطر الثورة التى ترفع شعار «النظام الجمهورى وحكم

الشعب» . . . لقد كان المعرض الأول من نوعه ، وقد أقيم لأسباب تجارية وسياسية بالنسبة للإمبراطورية الثانية في فرنسا ، كما افتتحه «نابليون الثالث» و«الملكة فيكتوريا» . . . كان هذا المعرض حلقة في سلسلة الإجراءات لمواجهة الحركة الثورية بعد تجربتين في ثورة ١٨٣٠ وثورة ١٨٤٨ حيث قام العمال بإقامة المتاريس في وجه السلطة بباريس . في هذا المعرض العالمي للصناعات الحديثة ، خصص للفن جناح كبير ، دُعي للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمان وعشرين دولة . . . ومع أن الفنان الواقعي «كورييه» ، أشهر فنان في ذلك الوقت ، قد رُفضت له لوحتان من أفضل أعماله التي قدمها في هذا المعرض ، ثم نفي إلى سويسرا لاشتراكه في «كومبيونة باريس» عام ١٨٧١ — فإن كبار الفنانين الآخرين قد عرضت أعمالهم على نطاق واسع . . . فقد عُرض «لأنجر» ٤٣ لوحة من أهم لوحاته ، وكذلك ٣٥ لوحة من أعمال «يوجين ديلاكروا» تمثل تطوره الفني خطوة خطوة خلال المراحل المختلفة ، وكان معترفاً به كزعيم للفن الرومانتيكي ، وإن كان لم ينتخب حتى ذلك الوقت عضواً بأكاديمية الفنون ، بسبب الخصومة العنيفة بينه وبين «أنجر» .

إدوار مانيه : ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ) :

كان مانيه من أبناء أسرة ميسرة الحال ، وقد أتم دراسته الثانوية عام ١٨٤٨ ، فأراد له أبوه أن يدرس القانون ، ولكنه قرر أن يدرس فن

التصوير الزيتي . . وقد قبل الطرفان كحل وسط أن يجرب « إدوار » عملاً آخر فسافر في رحلة بحرية إلى « ريودي جانيرو » ولكن هذه الرحلة لم تغير عزمه على احتراف الفن ، فتوقف والده عن المعارضة والتحق الفن بم رسم أحد الفنانين الأكاديميين عام ١٨٥٠ .

وقد تقدم للمشاركة في الصالون الرسمي لأول مرة عام ١٨٥٩ ولم تقبل أعماله ، فعاود المحاولة عام ١٨٦١ فنجح في عرض ثلاث لوحات ونالت بعض المديح . . وفي صالون عام ١٨٦٣ عرض ثلاث لوحات على حين رفضت واحدة هي لوحة « الغداء على العشب » التي عرضها في نفس القاعة ضمن صالون المرفوضين .

ثم عرض في صالون عام ١٨٦٥ لوحة « أولمبيا » التي أقامت الدنيا وأقعدتها . . فسافر مانيه إلى إسبانيا هرباً من مواجهة هذا الهجوم العنيف الذي لم يتصد للرد عليه سوى « بودلير » الذي مدح اللوحة وجرأة صاحبها في تعرية الواقع المزيف للأرستقراطية .

كان شباب التأثيرين يلتفون حول « إدوار مانيه » في مقهى « جيربوا » ، ولم يكن في طبيعته ما يهيئه للقيام بدور الزعيم ، ولكنه صار بطلاً بالرغم عنه . . وقد رفض الاشتراك في معرض التأثيرين الأول عام ١٨٧٤ . .

وبرغم امتناع « مانيه » عن المساهمة في معارض التأثيرين فإنه تحت إلحاح تلميذته وزوجة أخيه الفنانة التأثيرية « بيرت موريزوت » ، فقد

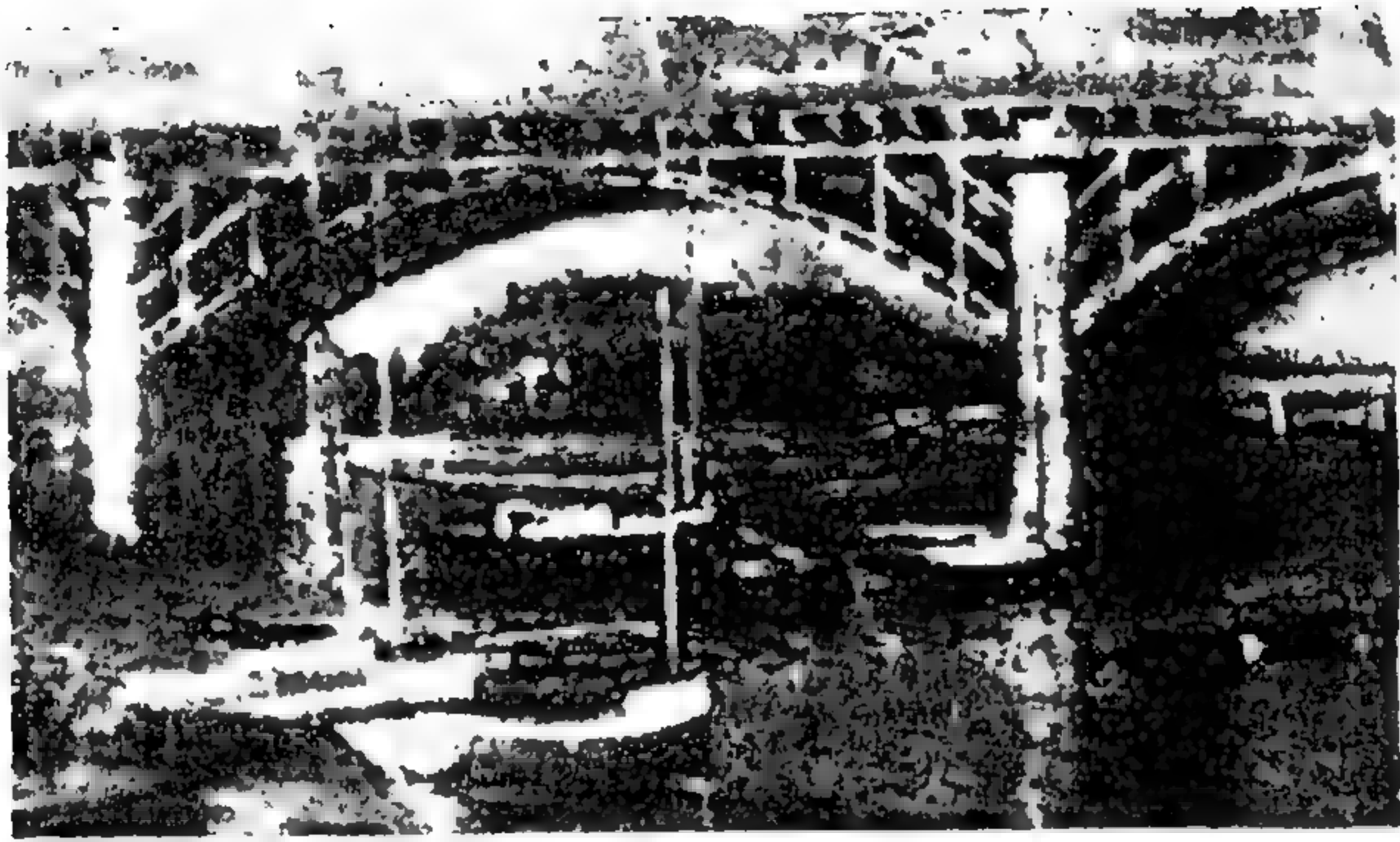


وافق على أن يصحب مجموعة منهم في صيف عام ١٨٧٩ إلى ضاحية «بوجيفال» على ضفاف نهر السين ، وهناك رسم أولى لوحاته بالأسلوب التأثري ، وهي التي تصور «أسرة كلود مونييه في قارب» . وهكذا كسبوه في النهاية إلى صفهم عندما أقنعوه بمحاولة تطبيق نظرياتهم في الرسم ، وقد شارك في هذه الرحلة كل من «كلود مونييه» و«ريثوار» و«سيسلي» و«كاليبوت» ، حيث رسم كل منهم لوحات للآخرين مع أسرهم وأصدقائهم .

وبعد عودة «مانييه» من هذه الرحلة سافر إلى فينسيا حيث واصل الرسم بهذا الأسلوب ثم عاد إلى باريس ليسجل مجموعة من اللوحات حول موضوعات باريسية كالسوق ومحطة القطار والمترو . . . ولكنه ما لبث أن مرض واضطر إلى التوقف عن الرسم ، والاستشفاء في فرساي حتى توفي عام ١٨٨٣ عن ٥١ عاماً ، دون أن يعرف مقدار ما أضافه إلى فن التصوير الزيتي ، حيث تجلت روعته ومهاراته الفائقة وقدراته على التجديد عندما أقيم المعرض الشامل لأعماله في مدرسة الفنون الجميلة بباريس إحياء لذكراه عام ١٨٨٤ .

كلود مونييه : ( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) :

يقترن اسم «التأثرية» واسم «كلود مونييه» ، فقد كان أشد روادها شغفاً بسحر الأضواء ، بل ربما كان الوحيد بينهم الذي ظل مخلصاً لمبادئها طوال



لوحة رقم ( ٨ )

لوحة «جسر على نهر السين في أرجنتيل» للفنان كلود موني.  
رسمت عام ١٨٧٤ وهي نموذج للفن التأثري عند ظهوره.



لوحة رقم ( ٩ )

لوحة «الكوبرى في بونتواز» للفنان «كامي إيسارو» من أقطاب التأثرية.

حياته التي امتدت حتى بلغ سن السابعة والثمانين ، لقد ولد لأسرة تعمل في حراسة السفن على شواطئ مدينة «الهافر» ، ولهذا فقد عشق البحر وأسرله طوال حياته . . وعندما بلغ سن الخامسة عشرة كان قد اشتهر برسومه الكاريكاتورية ، إلى الحد الذي جعله يتكسب منها عندما يرسم الوجوه الكاريكاتورية مقابل ٢٠ فرنكاً للرسم الواحد .

وفي عام ١٨٥٩ سافر «موني» إلى باريس حيث التحق «بالأكاديمية السويسرية» ، وهناك لاقى الفنان الشاب «بيسارو» . . فكان ينفق معظم وقته معه في نقاش مستمر حول الفن .

وفي العام التالي التحق بالجيش وأرسل إلى الجزائر حيث قضى عامين ، وقد كتب موني فيما بعد يصف ما كان لشدة الضياء ووهج الألوان في هذه البلاد من وقع كبير في نفسه . . ولكن حمى التيفود التي أصابته عجلت بتسريحه من الجيش قبل أن يمتد به الوقت مجتهداً . وعندما عاد إلى باريس التحق برسم الفنان الأكاديمي «جليير» . . ثم تعرف على عدد آخر من الفنانين الشباب الذين أسسوا جماعة التأثيرين أمثال «رينوار» و«سيسلي» . . وكان تحمسه للفنانين المستقلين يدفعه إلى معارضة كل القوالب المدرسية الجامدة والتعاليم الأكاديمية .

وعندما نشبت الحرب الفرنسية البروسية سافر إلى «تروفييل» ومن هناك فر إلى إنجلترا ، التي كان قد سبقه إليها «سيسلي» و«بيسارو» ، وعكف «موني» على رسم المناظر الطبيعية في خدائق لندن ، على حين

كان «يسارو» يرسم في ضواحيها . وتقابلا يوماً بمحض المصادفة . فابتهجا بهذا اللقاء ، وأخذوا يزوران المتاحف معاً لدراسة لوحات «كونستابل» و«تيرنر» على وجه الخصوص ، وكان الرسامان الفرنسيان ، بفضل تجاربهما المبنية على النظريات العلمية في تصوير الأضواء بالألوان ، قد تفوقا في ذلك الوقت على سلفيهما البريطانيين في هذا المجال ، ولكنها لهذا السبب بالذات ، أصبحت أقدر على فهم أعمالهما وتقديرها أكثر من أى رسام آخر في ذلك الوقت .

ولما عاد إلى فرنسا اشتاق إلى مشاهد البحر وإلى تراقص الأضواء على صفحة الماء ، فأقام في منطقة «أرجنتيل» حيث بنى لنفسه مرسماً دائماً داخل باخرة صغيرة . حيث يستطيع تأمل التغيرات الساحرة والسريعة لتراقص الضوء برشاقة فوق الماء .

وتميزت لوحاته باستخدام خطوط قصيرة مرتبطة بعضها ببعض عن طريق اندماج الألوان المختلطة بالألوان الأساسية . وكان «كلود مونية» هو صاحب فكرة رحلات الرسم الجماعية التي يخرج إليها مجموعة من الأصدقاء لهم بعضهم ببعض علاقات اجتماعية ، ثم يقيمون معرضاً مشتركاً لإنتاج رحلتهم ، وهذه الطريقة طبقها عام ١٨٧٤ عندما أقاموا معرضهم الشهير في استوديو المصور «نادار» بعد استبعاد لوحاتهم من الصالون الرسمي ، وكانت لوحته «تأثر بشروق الشمس» في هذا المعرض هي السبب في تسميتهم بالتأثرين .

و«مونه» ، الذى ظل مخلصاً للتأثرية طوال حياته قد عمر حتى بلغ السابعة والثمانين . . فأتى له جنى ثمار المجد ، ولكنه لم ينس قط تلك الليلة التعسة التى قضاها ساهراً فى عام ١٨٧٩ بجوار جثمان زوجته ، وإذا به يسهو - برغم منه - عن نكبته ، مأخوذاً بتغير الألوان ، مع اقتراب الصبح ، على وجهها الجميل ، ثم يفيق فجأة إلى نفسه ، فيروعه أن يدرك أنه (حتى فى ساعة الفجعية) لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان . وقد مرت الأعوام الطوال على هذا الحادث ، ولكنه ما برح مفتوناً بسحر الأضواء ، وما فتئ يجرى التجارب لتصويرها بالألوان . وفى عام ١٨٩٠ شرع فى سلسلة من التجارب - تعد الآن أشهر آثاره - لتسجيل تأثير الضوء ، فى تغيره من ساعة إلى ساعة ، على موضع معين . فنصب (حامله) - فى التجربة الأولى - وسط حقل ، عند شروق الشمس ، وقد تزود بعدد من اللوحات الفارغة ، وأخذ يرسم المنظر ، وكلما مرت ساعة ، استبدل باللوحة لوحة أخرى . . وهكذا دواليك حتى غروب الشمس . فإذا كان اليوم الثانى ، عاد إلى مكانه وسط الحقل ، وتناول لوحاته بالترتيب ، ليستأنف ما بدأه فى اليوم السابق . واستمر فى ذلك يوماً بعد يوم ، حتى أنجز رسم سلسلة اللوحات جميعاً ، التى تصور كلها منظرًا بعينه فى مختلف ساعات النهار .

ثم كرر هذه التجربة - بنجاح أكبر - فى سلسلة أخرى من اللوحات ، فصور واجهة «كاتدرائية روان» ، حيث نرى هذا البناء المتين



الشامخ وكأنه ينبض. ويتحقق في ضوء الشمس .

كامي بيسارو : ( ١٨٣٠ - ١٩٠٣ ) :

ولد « كامي بيسارو » في « سانت توماس » بجزر الهند الغربية عام ١٨٣٠ ، وعندما بلغ الثانية عشرة أرسله أبواه إلى باريس للدراسة لمدة ثماني سنوات ، عاد بعدها إلى مسقط رأسه ليعمل في إدارة مصالح والده ، ولكن « كامي » ألح على والده لكي يعود إلى باريس ويدرس الفن . . وفي عام ١٨٥٥ عندما بلغ الخامسة والعشرين وافق أبوه على تنفيذ رغبته . . فعاد إلى باريس مع افتتاح « المعرض الدولي للصناعات الحديثة » الذي ضم جناحاً كبيراً للفن ، فشهد أعمال « أنجر » و « ديلاكروا » و « كورييه » و « كوروه » . . . وقد أعجب بلوحات « كوروه » وتحمس لها .

وشارك « بيسارو » في المناقشات الحامية في مقاهي ومراسم باريس حول كلاسيكية « أنجر » . . ورومانتيكية « ديلاكروا » وواقعية « كورييه » . . ولكن شخصيته الفنية لم تكن قد نضجت بعد ، فكان يقلد أسلوب أستاذه ، حتى نجح في عرض إحدى لوحاته في صالون عام ١٨٥٩ ، ولكن أعماله رفضت عندما قدمها إلى صالون عام ١٨٦١ ثم ١٨٦٣ ، ووجد نفسه ضمن صالون المرفوضين الشهير ، ثم شارك في صالونات ١٨٦٥ ، ١٨٦٦ ، ١٨٦٩ ، ونالت لوحاته بعض التعليقات

والمديح . من بينها تعليقات «إميل زولا» .

وفي عام ١٨٦٩ نقل مرسمه إلى قرية «لوفيسون» واستمر في عمله الذي أصبح تأثيراً ورقيقاً ، وإن كان أشبه بالتصوير الفوتوغرافي من ناحية ضعف التكوين وعدم الاهتمام بالبناء ، فإن حساسيته بالمنظر الطبيعي كانت واضحة .

وقد حذف «بيسارو» من مجموعته اللونية اللون الأسود عام ١٨٧٠ وكف عن استخدامه تماماً ، على اعتبار أن ما يصل إلى عيني المشاهد أضواء ، والأسود هو اللاضوء أو اللالون . . واقتصرت ألوانه على الأحمر والأصفر والأزرق ومشتقاتها المباشرة على اللوحة .

وفي عام ١٨٧٠ هرب «بيسارو» إلى إنجلترا من الغزو البروسي لبلاده ، تاركاً مرسمه الذي حوله الألمان إلى محل للجزارة ، وكانوا يستخدمون لوحاته (على ما يروى) في لف اللحوم وفرش الأرضية القذرة ، وهكذا ضاعت ١٥٠٠ لوحة من أعماله في تلك المرحلة المبكرة الهامة ، ولم يعثر بعد عودته إلا على ٤٠ لوحة منها استطاع إنقاذها . إن فن «بيسارو» يمثل بحق تاريخ الفن التأثري . . وقد كان رقيقاً مع زملائه معاوناً لهم في الضيق ، حتى لا ينسى أحد فضله على «سيزان» و«سينياك» و«سوراه» و«فان جوخ» .

كان «بيسارو» هو أشد التأثيرين تواضعاً وتفتحاً للجديد ، فأقبل في حماس الطفل عندما بلغ سن السادسة والخمسين - على تعلم أسلوب

«سيرا» ، والنهج على منواله ، وقد استمر في اتباع هذا الأسلوب «التنقيطى» و «التقسيمى» أربع سنوات كاملة ، ولكنه فى النهاية أدرك أن هذا الأسلوب العلمى لا يتمشى مع طبيعته ، لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير التلقائى عن أحاسيسه المباشرة ، إلا أنه استفاد من هذا التدريب ، فقد تميزت لوحاته التى رسمها بعد هذه المرحلة بألوان أكثر صفاء ، وبنيان أشد صلابة وأكثر تحديداً من تلك التى رسمها قبل اعتناق «التنقيطية» .

ولم يكن «يسارو» شديد التعلق برعشات الضوء وحركته ، وتغير ألوانه من ساعة لأخرى مثل زميله «كلود مونه» ، ولذلك اتسم أسلوبه «التأثرى» بطابع أقرب إلى الثبات والاستقرار ، فالحركة فى لوحاته «باطنية» يحسها المتذوق لأعماله ، وليست «ظاهرة» يراها المشاهد للوحاته . . وكان مولعاً ومتخصصاً فى رسم مناظر الريف والحقول والمروج والغابات بأسلوب مشرق الألوان متين البنيان ، بالرغم من نبض لمساته . وقد أخذ عنه «بول سيزان» جانباً من هذا الأسلوب .

بييرأوجست رينوار : ( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) :

فى سن الثالثة عشرة عمل «أوجست رينوار» فى مصنع للقيشانى كرسام على الأوانى ، مزخرف لمنتجات البورسلين . فقد كان من أبناء الطبقة الكادحة ، وعليه أن يكسب رزقه بنفسه ، وكان «رينوار» يريد

أن يكون فناناً... فكان يقضى وقت فراغه في متحف اللوفر وغيره من متاحف باريس ومعارضها ، مدخراً كل فرنك يستطيع الاحتفاظ به لكي يشق طريقه بنفسه بعد ذلك . وعندما بلغ الحادية والعشرين دخل مدرسة الفنون الجميلة وكذلك التحق بمزسم « جليير » ، وهناك لاقى زملاءه « مونيه » و « سيسلي » و « بازيل » . وكان يرافقهم في رحلاتهم للرسم في الهواء الطلق حيث ذهبوا معاً إلى غابة « فونتنبلو » . . وكان يتفوق عليهم في الرسم بسبب المران الطويل الذي اكتسبه من الرسم على القيشاني . . وقد شارك بأولى لوحاته في صالون عام ١٨٦٦ حيث كان متأثراً بالأسلوب الواقعي وبأعمال فنانى القرن الثامن عشر . . ولكنه في عام ١٨٦٨ رسم أول لوحة تتضمن مميزاته الفنية التي عرف بها وميزت شخصيته في الرسم بعد ذلك .

وفي عام ١٨٦٥ عندما بدأت نذرا الحرب البروسية الفرنسية ، التحق « رينوار » بالجيش وظل مجنداً إلى أن انتهت الحرب ، وبمجرد انتهاء الحرب عاد إلى باريس .

وبعد أن استقرت الأمور وعاد الرسامون إلى باريس واحداً بعد الآخر ، عاد رينوار وزملاؤه « سيسلي » و « بازيل » و « مونيه » إلى رحلاتهم للرسم على شواطئ نهر السين ثم على شاطئ البحر .

وقد تميز عن الآخرين بميله إلى تصوير الأشخاص ، كما كان أشد اهتماماً ببناء لوحاته ، فالألوان الصافية وتلاؤ الأضواء ليست عنده غاية



لوحة رقم (١٠)  
لوحة «الغداء» للفنان «أوجست رينوار»  
رسمت عام ١٨٧٩



في ذاتها ، وإنما هي وسيلة لبناء الشكل الذي يتميز عنده بالليونية والبهجة واللفظ ، على حين لم تعد المناظر الطبيعية في لوحاته إلا حاشية بهيجة لما يرسمه من نساء وأطفال . . .

وكان «رينوار» قد لقي نجاحاً كبيراً في صالون عام ١٨٧٩ ، مما دفعه إلى زيادة الاهتمام بدراسة أساتذة الفن السالفين في متحف اللوفر . . ثم سافر إلى إيطاليا لمشاهدة آثار «رافاييل» وروائع قصر الدوج .

لقد استطاع أن يبيع لوحاته بسعر مائة فرنك للوحة الواحدة . . وأن يشق طريق النجاح بمساعدة مقتني اللوحات «شوكيه» والناشر «شاربنتين» . وحفزه ذلك على الاستقلال والخروج تماماً على جماعة التأثيرين ، ووقف في وجههم يعارض فلسفتهم «الطبيعية» ويقول : «إن تعلم الفن لا يتأتى بتأمل الطبيعة ، وإنما بتأمل روائع الفن في المتاحف» .

وقد توطدت مكانة «رينوار» بعد أن أقام معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٨٨٣ بقاعة «دوران روبيل» . ضم نحو ٧٠ لوحة من أبدع أعماله .

وكان في وسع هذا الفنان ، عندما وصل إلى سن الثانية والأربعين ، أن يستمر بقية حياته في الرسم على نفس المنوال «التأثري» الذي حقق له النجاح ، ولكنه ما لبث أن خامره الشك في قيمة هذا الأسلوب الذي يضحى بصلاية الأشكال ويفتها من أجل اقتناص الضوء الساقط عليها . . . فانتقل إلى مرحلة يطلق عليها «المرحلة الجافة» وفيها حاول اتباع تعاليم «أنجر» المتعلقة بإعطاء الأولوية والهيمنة للخطوط بدلاً من

الألوان . . . وفي لوحات هذه المرحلة التي امتدت لخمس سنوات ، نجده يعتنى أشد العناية بتحديد الأشكال وتجسيمها ودعم بنائها ، على غير عهدنا به في لوحاته التأثرية السابقة ، التي تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط غلالة من الألوان الزخرفية الباهتة .

ولكنه عاد عام ١٨٩٠ إلى أسلوب أقرب إلى « تأثيرته » السابقة ، غير أن ألوانه تغيرت ، فبدلاً من الأحمر الوردى الذى كان يسود الجو العام في لوحاته مع الأزرق السماوى والومضات اللؤلؤية ، أخذ يستخدم ألواناً دافئة كالبنى والأحمر البرتقالى . . . وتتميز لوحات هذه المرحلة الأخيرة بأن معظمها يصور أجسام النساء العاريات ، وتبدو الألوان وكأنها تتفجر من أجسامهن بالأنوثة .

واعتماد أن يقوم برحلات مختلفة داخل فرنسا وخارجها ، ولكنه توقف عن السفر لما تدهورت صحته ، عندما أصيب بالروماتزم ثم التهاب المفاصل ابتداء من عام ١٨٩٩ ، مما أدى إلى شلله طوال العشرين السنة الباقية من حياته ، إلا أن هذا الداء بدلاً من أن يقعه عن العمل ، قد حفزه إلى الانتقال لمرحلة جديدة تتميز بالعنفوان والقوة . فإذا كانت لوحاته التأثرية الأولى رقيقة كأنها العصافير ، فإن مرحلته الأخيرة تذكرنا بضخامة التماثيل وجسامتها . . . هذا برغم أنه اضطر إلى ربط فرشاة الألوان بين أصابعه العاجزة عندما يرسم من فوق مقعده المتحرك .

ومع هذا فليست كل أعمال « رينوار » تتمتع بتماسك التكوين ، فهو

لم يكن من المصورين « الهندسيين » الذين يقيمون بناء لوحاتهم على أسس محسوبة ، وإنما تميزت لوحاته بما يتوفر فيها من حساسية غير عادية للاختلاف بين أسطح الأشياء المرسومة وملامسها ، وعلى الأخص أجسام النساء وتيجان الأزهار ، فبشرة أجسام النساء والأطفال في لوحاته نحس لها ملمساً يشبه ملمس أوراق الورود . . ونجده فضلاً عن ذلك قد صور ألوان الحياة اليومية بمرحها وخصائصها ، فهو لهذا يعد أكثر من مثل زمانه بصدق بين فنانى ذلك العصر .

#### إدجار ديجا : ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ ) :

ولد « إدجار ديجا » فى باريس لأسرة من الطبقة الراقية ، وكان أبوه من رجال المال الأثرياء . . وبعد أن أتم دراسته الثانوية ، كان له مطلق الحرية فى توجيه حياته كما يريد ، فالتحق عام ١٨٥٥ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس ، كتلميذ بمرسم الفنان « لويس لامو » وهو من أتباع « الكلاسيكية الجديدة » التى تلقى تعاليمها على يدى « أنجر » . وكان تلميذه « ديجا » من الذكاء بحيث يأخذ تعاليم أستاذه بتحفظ ، ولا يتقيد بشيء ، بل يصحح ما يتلقاه من توجيهات عن طريق الزيارات المتتالية لمتحف « اللوفر » وتأمل روائع أساتذة الفن القدامى ، وقد قام بنقل عدد من لوحات كبار الفنانين الإيطاليين فى تلك الفترة . . ولم ينس « ديجا » طيلة حياته تلك النصيحة التى أسداها إليه أحد شيوخ الفن



لوحة رقم (١١)

لوحة «منظر طبيعي في هامبتون» للفنان «الفريد سبلي» رسمت عام ١٨٧٤ . . .



لوحة رقم (١٢)

لوحة «أمام المرأة» للفنان «ادجار دينجا» من لوحاته المرسومة بألوان «الباستيل

«الكلاسيكى» عندما قام بزيارة مرسم الفنان «أنجر» ، إذ قال له :  
(الخطوط يابنى . . ارسم الكثير من الخطوط ، من الذاكرة أو من  
الطبيعة ، تصبح فناناً عظيماً . . . )

لكنه لم يستمر فى هذه الدراسة سوى عام واحد سافر بعده إلى إيطاليا  
ليدرس أعمال الفنانين الإيطاليين البدائين «الأتروسك» وأعمال أساتذة  
الرسم «الفلورنسين» وغيرهم من أمثال «بوتشيللى» و«ليوناردو  
دافنشى» .

فى هذه المرحلة اتجه إلى رسم موضوعات تاريخية بالأسلوب المتبع  
والمفضل لدى الكلاسيكيين . . ولكنه ألق بسرعة عن هذه البداية واتجه  
إلى تصوير الوجوه الشخصية بكفاية عالية ، حيث تظهر فى لوحات تلك  
الفترة قدرته على كشف الأعماق النفسية لمن يجلسون أمامه ليرسمهم ؛  
بعد عودة «ديجا» من إيطاليا تعرف على «كلود مونية» عندما التقيا  
مصادفة عام ١٨٦٦ فى متحف «الوفر» . . ونشأت بينهما صداقة حميمة  
أساسها الاتفاق فى الاهداف والاختلاف فى الوسائل . . كانت صداقة  
عاصفة أدت إلى نوع من التنافس والمباراة فى رسم الموضوعات المأخوذة  
عن الواقع . . كلود مونية يرسم المناظر الطبيعية وأصدقاءه فى ضوء  
الشمس ، وإدجار ديجا ، يبحث عن الموضوعات التى لم يطررها فن  
التصوير من قبل مثل سباق الخيل ، وراقصات الباليه ، ومشاهد المقاهى  
الباريسية ومغنياتها ، ثم النساء اللاتى يغتسلن ، أو يصفقن شعورهن ،



أوحركاتهن في أثناء الاستحمام . كانت هذه هي الموضوعات المحيية إلى نفسه ، والتي تستهويه بسبب مفرداتها وعناصرها الجديدة التي أدخلها لأول مرة في فن التصوير الزيتي .

وفي يوليو عام ١٨٧٠ نشبت الحرب «الفرنسية البروسية» ، التي انتهت بعد ستة أسابيع باستسلام نابليون الثالث ، وإعلان الجمهورية الثالثة . وقد جند «إدجار ديغا» للخدمة العسكرية ، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه في المعارك . وبعد عودته من الجيش وجد أن المجتمع الأرستقراطي القديم قد تمزق ، وبحث عن موضوعات جديدة حتى وجد ضالته في دار الأوبرا ومدرسة تعليم رقص الباليه . . وبدأ يطبق أسلوب «التأثرين» في التقاط تأثيره بالضوء الصناعي بدلاً من ضوء الشمس في الحلاء . . لقد وجد في عروض «الباليه» تلك اللحظة التي لا تمسك ، ومضة الضوء المتغيرة . وكان يقول لزملائه من التأثيرين : «هناك في الفن ما هو أهم من الاستسلام للطبيعة . . إن الفنان يقيم عمله الفني بطريقة عقلية ، ويتم ذلك من خلال الملاحظة الدقيقة ، ثم إخضاع الملاحظات للأسلوب . .» .

وقد أدى شغفه براقصات الباليه وحركاتهن إلى تغيير مواد الرسم التي يستخدمها . . كان يريد تسجيل ملاحظاته في رسوم سريعة . . وأرادها ملونة . . فاتجه إلى ألوان «الباستل» (أى الطباشير الملون) . . وكان يعارض فكرة إهمال الخطوط في فن التصوير ، فاستطاعت ألوان الباستل

أن تعطيه ما أراد من تحليل للضوء إلى ألوانه الأصلية في خطوط ملونة بدلاً من النقط الملونة . .

لقد تأثر « إدجار ديجي » في فنه بالرسم اليابانية ، والتصوير الفوتوغرافي الذي كان يمارسه كهواية إلى جانب الرسم بالألوان .

وقد شارك في المعرض الأول للتأثرين برغم اختلافه معهم حول مسألتى التصوير في الهواء الطلق ، وقيمة الخط في العمل الفني . . وظل حتى عام ١٨٨٦ يبحث عن الخطوط المعبرة ، التي زاد عرضها وأصبحت أكثر سلاسة ، وقد ركز كل جهوده في حل مشكلة الجمع بين تسجيل الرؤية اللحظية أو اللقطة العابرة كما ركز عليها التأثريون ، مع المحافظة على جوانب التصميم واستخدام الخطوط الحية المعبرة كما عند الكلاسيكيين . وفي مرحلته الأخيرة انغلق على نفسه عندما زاد ضعف بصره ، وقاطع الدنيا محاولاً أن يجعل طريقتَه في الرسم أكثر شفافية وخفة ، فقد كان يريد أن يكون « تعبيرياً » بدلاً من أن يكون أستاذاً متمكناً من الرسم . . .

ولهذا اتجه إلى النحت بحماس ، وأنتج بضع مئات من التماثيل الصغيرة القوية الصياغة الحشنة التشكيل ، للخيول والنساء والمستحبات والراقصات . وإننا لا نكاد نجد فناً آخر يبلغ ما بلغه « ديجي » في القدرة على التعبير عن الحنيوية الكامنة في حركات جسم المرأة : رشاقة الراقصة التي تبدو خفيفة كالفراشة ، وطبيعية الحركة في التواء جسم غانية وهي

تجفف ظهرها ، وتخايل فتاة وهي تجرب قبعة جديدة .  
 ومع ذلك كان سوداوى المزاج . . لم يتزوج . . عاش مستقلاً عن  
 « الشلل » الفنية ومات عام ١٩١٧ عن ثلاثة وثمانين عاماً ، وقد قارب  
 العمى ، وأوصى أن يقال لمودعيه : « لقد أحب الرسم حباً عظيماً . . . »

**بول سيزان : ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) :**

ولد « سيزان » عام ١٨٣٩ فى بلدة « إكس إنبروفانس » بفرنسا ،  
 قرب الحدود الإيطالية . وكان أبوه من أصحاب البنوك الأثرياء ، وأراد  
 لابنه أن يخلفه فى إدارة البنك . . ولكن « بول سيزان » قاوم رغبة أبيه  
 وأصر على الاتجاه إلى الفن . .

بعد أن أتم دراسته الثانوية فى بلدته حيث صادق زميل الدراسة  
 « إميل زولا » ، بدأ يدرس الحقوق نزولاً على رغبة والده . . ولكنه عام  
 ١٨٦٠ ترك دراسة الحقوق نهائياً وراح يمارس هواياته فى كتابة الشعر ،  
 وعزف الموسيقى ، والرسم . وفى العام التالى سافر إلى باريس والتحق  
 « بالأكاديمية السويسرية » ليتدرب على الرسم استعداداً لاجتياز امتحان  
 الدخول إلى مدرسة الفنون الجميلة بباريس .

وعاش مع « إميل زولا » فى مسكن واحد بباريس . . يدرس فى  
 « الأكاديمية السويسرية » طوال النهار ويعود لينام مباشرة من الإرهاق . .  
 ومع هذا فقد فشل فى الالتحاق « بمدرسة الفنون الجميلة » فعاد إلى بلدته

«إكس إنبروفاس» بعد أن ملأه اليأس والتشاؤم وعدم الثقة في نفسه أوفى قدرته على الرسم ، وخضع لرغبة والده ، فعمل معه في البنك وظل عاماً كاملاً وكل صلته بالحياة الثقافية والفنية في فرنسا كانت عن طريق الرسائل التي كان يتبادلها وصديقه «إميل زولا» .

والواقع أن «بول سيزان» نموذج فريد للفنان الذي يفتقر إلى الموهبة ولكنه يغوض هذا الفقر في الموهبة الفطرية بالذكاء والفكر ، وممارسة الفن كعلم ، بدلاً من ممارسته عن فطرة . . حتى استطاع أن يكون إمام الفن الحديث ، ورائده الأول .

وفي لوحاته الأولى ، كان يبالغ في استخدام اللون الأسود ، الذي كان يبسطه على اللوحة في طبقات سميكة ، وكانت موضوعاته تتصف برومانتيكية جامحة مقبضة ، وبعض لوحاته بلغ من السخف مبلغاً عظيماً

وعاد إلى باريس عام ١٨٦٣ وهو على هذه الحال ، محاولاً الالتحاق للمرة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة دون جدوى ، فواصل الدراسة بالأكاديمية السويسرية حيث تعرف على «بيسارو» وتصادقا . ولقد اشترك سيزان مرتين فقط في معارض «التأثرين» الأولى عام ١٨٧٤ في معرضهم الأول ، وكان أكثرهم حظاً في هجوم النقاد ! ! المرة الأخرى عام ١٨٧٧ في معرضهم الثالث ، وكانت عبقريته قد بدأت تظهر . . ولكن أحداً لم يلتفت إليه . فقد اكتشف اللون الرمادي



لوحة رقم (١٣)

لوحة مدخن يتكىء على يده ، للفنان «بول سيزان»

رسمت حوالي عام ١٨٩٠



المضطرب الناتج عن اهتزازات مجموعة من الظلال ، واكتشف « اللون السائد » الناتج عن تأثير الهواء الممتد بين عين المشاهد والمنظر الذى يتطلع إليه ، ثم الأضواء المنعكسة الأخرى التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند التقاط التأثير المباشر بالمنظر .

وقد سار سيزان خطوة أبعد من تأثرية « كلود موني » عندما حرص على تفادى ما يحدثه التقاط تأثيرات الفنان بالضوء فقط ، من تفكك بناء اللوحة وتحلل عناصرها . . لقد اتجه إلى الاهتمام بالجانب المعمارى والبنائى للوحاته حتى وهو يفكك الأضواء إلى ألوان لتمزجها عين المشاهد عند الرؤية . . وهو يقول فى ذلك : « لقد أردت أن أجعل من التأثرية شيئاً مثيلاً باقياً كروائع الفن التى تضمها المتاحف . . »

### تولوز لوتريك : ( ١٨٦٤ - ١٩٠١ ) :

ولد « تولوز لوتريك » لأبوين ينتميان إلى أصل أرستقراطى عريق ، فأمه من سيدات المجتمع اللامعات وأبوه ينفق وقته فى الصيد وتربية الخيل وغير ذلك من هوايات الأثرياء . وقد التحق بمدرسة الليسيه ولكن صحته العلية عرضته لحادثتين متتاليتين نتجت عنهما إصابة ساقيه بالشلل ومنعتها عن التوفيعاش حياته قزماً مشوهاً .

تأثر فى فنه بأعمال « إدجار ديجا » برغم أن معرفته به اقتصرت على تبادل التحية . . وقد ارتبطت أعماله وأسلوب حياته ارتباطاً شديداً ، فقد



لوحة رقم (١٤) .

« امرأة في المرسى » من الأعمال التأثرية للفنان

« هنري دي تولوز لوتريك » رسمت عام ١٨٨٨

عاش بوهمياً وعبر عن الحياة البوهيمية أصدق تعبير .  
 لقد جرب «لوتريك» في مطلع حياته أسلوب التأثيرين وقد درس  
 الرسم كالأمراء على يدي مدرس خصوصي كان من أصدقاء والده ، ثم  
 وهب نفسه للفن ابتداء من عام ١٨٨٢ عندما التحق بمدرسة الفنون  
 الجميلة .

ولكنه كان يختلف مع التأثيرين حول مسألة رسم المناظر الطبيعية ،  
 وولعهم بالخلاء ، فقد كان يعتقد أن : «الأحمق وحده هو الذي  
 يستطيع الاهتمام بمنظر طبيعي يخلو من الناس ، ولا يمكن إلا لذي حس  
 بليد أن تحتل عيناه ضوء الشمس في الأماكن المفتوحة ..» ، أما هو فقد  
 كانت تجتذبه أضواء المصاييح وحياة الليل ، ولم يكن يلد له غير تأمل  
 ومتابعة النساء والرجال ، ولكن ليس هؤلاء الذين يحافظون على هندامهم  
 ومظهرهم المحترم ، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعريضة من  
 أقنعتهم المزيفة ، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب .  
 وبعد بضع سنين تخلى عن هذا الأسلوب مقترباً من أسلوب «إدجار  
 ديجا» وخاصة موضوعاته ، ولكنه تميز بشخصية مستقلة وروح فكاهية  
 لاذعة . فإذا كانت الخطوط عند «ديجا» تعبر عن الحركة ، فهي عند  
 «تولوز لوتريك» تعبر عن الانفعال .

لقد رسم «لوتريك» لوحاته الزيتية بالإضافة إلى إعلانات الملاهي  
 والديكورات والإعلانات المطبوعة على الحجر «ليتوجراف» ولكنه أدمن

الخمير حتى كادت تقضى عليه . . ودخل مستشفى الأمراض العقلية في « نيبلى » عام ١٨٩٩ ليتخلص من تأثير الكحول الذى تشبع به جسمه . . وكأنه كان يشعر شعوراً باطنياً بأن حياته لن تطول ، فأراد أن يستهلك جميع قواه سريعاً قبل أن يحين الأجل . ولذلك نراه فيما بين الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين - وهى مرحلة نضجه الفنى - ينتج ما لا يكاد يحصى من الرسوم واللوحات والإعلانات الليتوجرافية ، وهى تتميز جميعاً بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضاخ الصواعق ، وتلك الألوان اللاذعة 'المذاق التى لا يكاد يباريه فيها رسام آخر . وتوفى عام ١٩٠١ بين أحضان أمه بعد أن أصابته نوبة عصبية حادة وهو فى السابعة والثلاثين من عمره .

## خاتمة

إلى جانب أشهر التأثيرين الفرنسيين الذين قامت على أكتافهم هذه الحركة الفنية الهامة في تاريخ الفن ، هناك أقطاب آخرون تحتل أسماؤهم مكانتها في فترة ظهور الفن التأثري . . ويضم متحف التأثيرين في باريس (متحف جي دي بوم) نماذج لأعمال كل أقطاب هذه الحركة وهم : جان فريدريك بازيل ، وأيوجين بودين ، وجوستاف كايلبوت ، وماري كاسات ، وتيودور فانتين لاتور ، وبول جوجان ، وايفاجونزالي ، وأرمان جيولامين ، وجون برتولد جونكوند ، وبيرت موريزوت ، وأوديلون ريدون ، وهنري روو ، وهنري روسو ، وجورج سورا ، والفريد سيسلي ، وفان جوخ .

ونلاحظ أن هذه الأسماء تضم عدداً من فناني «الباريزون وأنفلير» أمثال «تيودور فانتين لاتور» وبرتولد جونكوند . . كما تضم أسماء فناني ما بعد التأثيرية أمثال جوجان وفان جوخ اللذين مارسا التأثيرية فترة قصيرة ثم انطلقا إلى أسلوب خاص بكل منهما ، فعرقا بأسلوبهما الخاص الذي اشتهرا من خلاله .

وقد انتشر الأسلوب التأثري في نهاية القرن الماضي بين الفنانين في



مختلف الدول الأوروبية ، وأصبح أسلوباً شائعاً . . ولا يزال هناك من يمارسونه حتى اليوم . ولكن يظل فضل الريادة لهؤلاء الذين ابتدعوه ، وناضلوا من أجله ، وأفسحوا الطريق ، من خلال ممارستهم لهذا الأسلوب في الرسم ، لمدارس الفن الحديث التالية .

كما يعرف العالم العربي عدداً من الفنانين التأثيريين ، الذين درس معظمهم الفن في أوروبا مع بداية القرن العشرين ، وعاصروا فترة الاعتراف الرسمي بالتأثرية ورد اعتبارها كمدرسة رائدة أصيلة . . فعادوا إلى البلاد العربية ومارسوا الأسلوب التأثري في لوحاتهم . . منهم من أخلص لها طوال حياته ، ومنهم من جرب أسلوبها في جانب من أعماله ، ومنهم من استعار لمساتها التي تضي على اللوحات شعشة وحيوية .

ففي مصر كان الفنان الرائد « يوسف كامل » ( ١٨٩١ - ١٩٧١ ) رائداً للأسلوب التأثري في فن التصوير الزيتي ، وقد تبعه في هذا الطريق الفنانون : كامل مصطفى ، وحسنى البناني ، ومحمد صبرى .

كما انشغل بهذا الأسلوب فترة من الوقت كل من محمود سعيد ، ومحمد ناجى ، وراغب عياد في فترة محددة من حياتهم الفنية . . أما الفنان أحمد صبرى فكان ينتقل بين الأسلوبين الكلاسيكي والتأثري ، وقد تبعه في هذا المجال حسين بيكار وصبرى راغب وجمال كامل . . .

وفي العراق نجد أن الفنانين « فائق حسن ، وعطا صبرى ، والدكتور

خالد الجادر» ، يستعينون بلمسات التأثيرين في رسومهم للمناظر الطبيعية وللخيل :

وفي سوريا نجد فنانين أمثال نصير شوري ، ومنير زيتوني ، وناظم الجعفرى . . . وغيرهم يشتهرون بهذا الأسلوب . . .

وفي لبنان نجد « مصطفى فروخ ورشيد وهي وأمين صفير » يستعينون بلمسات التأثيرين وطريقة الرسم التي ابتدعوها في إنتاج معظم لوحاتهم . . .

ونفس الشيء نجده عند فنانى تونس والمغرب . . . مما يدل على أن هذه المدرسة الفنية لا تزال بعد أكثر من مائة عام على قيامها — تستهوى الكثيرين وتحقق نوعاً من الإشباع لفنانين نشأوا في بيئة مختلفة ولهم تراث وتقاليده تختلف تماماً والتراث الأوربي ، مما يثبت أن التأثيرية ما زالت حتى يومنا هذا قادرة على العطاء .

## المراجع

- ١ - كيف نفهم التصوير من « جيوتو » إلى « شاجال » - بقلم ليونيللو فينتورى - ترجمة محمد عزت مصطفى ( دار الكاتب العربى بالقاهرة ) .
- ٢ - معنى الفن - تأليف هربرت ريد - ترجمة سامى خشبة - ( دار الكاتب العربى بالقاهرة ) .
- ٣ - الواقعية فى الفن - تأليف سيدنى فنكلستين - ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ( الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ) .
- ٤ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - تأليف أرنولد هاوزر - ترجمة الدكتور قواد زكريا ( الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ) .
- ٥ - قصة الفن الحديث - تأليف سارة نيوماير تعريب رمسيس يونان ( مكتبة الإنجلو المصرية ) .
- ٦ - كتالوج « معرض الذكرى المئوية للتأثيرية » مارس ١٩٧٥ ( هيئة الفنون وسفارة فرنسا ) .
- ٧ - ضرورة الفن - تأليف أرنست فيشر - ترجمة أسعد حلیم ( الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ) .

- ٨ - محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية (دار المعارف  
بمصر -- ١٩٧٠) .
- ٩ - بول سيزان - تأليف طارق الشريف (منشورات وزارة الثقافة  
والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٥) .
- ١٠ - جيل من الرواد - تأليف بدر الدين أبوغازي - مطبوعات جمعية  
محيي الفنون الجميلة ١٩٧٥ .

(11) The Painter's eye — by Maurice Grosser — A Mentor  
book (The New American Library.

(12) The Museum of impressionism in paris — by Fernand  
Hazan éditeur.

(13) French Impressionists — by Herman J. wechsler  
Fontana

(14) La Peinture Européene dans les galeries Allemandes 19e  
Siècles — Edition prestel. Munich.

(15) Degas — by Daniel Catton Rich Harry N. Abrams.  
inc. New York.

(16) Renoir — by Michel Druker — A Mentor Unesco art  
book.

(17) Cézanne landscapes — by John Rewald — Methuen  
and Co. L.T.D.

## المحتويات

الصفحة

٣	الفن التأثرى :
٥	هل نشأت التأثرية فى فرنسا ؟
٨	الفن الذى ثار عليه التأثريون
١٨	ما قبل التأثرية :
٢٣	مدرسة الخروج إلى الطبيعة
٢٦	التأثرية :
٢٨	أسلوب الفن التأثرى
٣٨	التأثرية والانطباعية والتأثرية
٣٩	التأثرية بين فنون القرن الماضى
٤٧	أقطاب التأثرية فى فرنسا :
٤٨	إدوار مانيه ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ )
٥٠	كلود مانيه ( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ )
٥٥	كامى بيسارو ( ١٨٣٠ - ١٩٠٣ )
٥٧	بيير أوجست رينوار ( ١٨٤١ - ١٩١٩ )

الصفحة

٦٢

إدجار ديغا (١٨٣٤ - ١٩١٧)

٦٧

بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

٧٠

تولوز لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١)

٧٤

خاتمة :

## الكتاب القادم

### الكيمياء عند العرب

د. مدحت اسلام

١٩٧٧/٤٧٢٢	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٦٩-١	الترقيم الدولي

١٢٣/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. ن. ع.)





# تأثير

## هذا الكتاب

الأسلوب «التأثري» في فن الرسم هو  
الأسلوب المائل للمذهب الطبيعي في الأدب :  
الذي ينقل إلى القارئ صورة طبيعية صادقة دون  
أى تدخل أو تحوير... والفرق الوحيد بين  
«الطبيعية في الأدب» و«التأثرية في الرسم» هو  
ما نلاحظه من تشاؤم في «الأدب الطبيعي» .  
إن الإخلاص للطبيعة في الفن التأثري يجعل  
الفنان ينقل إلى لوحته انعكاسات الضوء ، ويترك  
لعين المشاهد أن تتولى مزج الألوان التي يرسمها  
الفنان في لمسات متجاورة .

قوله جنتيس  
١٩٠٠